سلسلة غريب على الطريق

عبد اللطيف الحرز

المستحيل في الأدب العراقي

إستنباتات النص الجديد وراهن المشهد الثقافي في زمن الاحتلال





الفارابي

عبد اللطيف الحرز

المستحيل في الأدب العراقي:

استنباتات النص الجديد وراهن

المشهد الثقافي في زمن الاحتلال

الفارابي

الكتاب: المستحيل في الأدب العراقي

المؤلف: عبداللطيف الحرز

الغلاف: فارس غصوب

الناشر: دار الفارابي ـ بيروت ـ لبنان

ت: 301461(01) ـ فاكس: 307775(01)

ص.ب: 3181/11 ـ الرمز البريدي: 2130 1107

e-mail: farabi@inco.com.lb

www.dar-alfarabi.com

الطبعة الأولى 2008

ISBN: 978-9953-71-260-4

تباع النسخة الكترونياً على موقع:
www.arabicebook.com

سلسلة: غريب على الطريق.. شوارع خالية في منتصف الليل والألم. (21)

الاهداء

سلاماً على حروفنا الغرقى في دجلة الجديدة،
سلاماً على أشلاء أطفالنا تحت حوافر خيول المغول العربي والدبابات الأميركية،
سلاماً على جسور بلادي،
سلاماً . . .

عبد اللطيف الحرز
سدني ـ استراليا



مدخل

غزو جديد ومقاتلون قدامى

1 ـ تفكيك حجر اللعنة البابلي

الشيء لا يكون ثقافة ما لم يكن رمزاً. ومشكلة العراق أنه متخم بالرموز لكنه بقي عاري الأحشاء دائماً. وحينما يراد مقاربة الثقافي كوعي موحّد وكامل في بلد مثل العراق، فإن الأمر يكون عند ذلك أشبه بتفكيك شفرة رمز فرعوني أو سومري أو بابلي، قديم. بمعنى أوضح، فأنت، والحالة هذه، تطارد اللعنة متوهّماً أنك تهرب منها وتتعافى لكنك إذ تعيد تفكيكها فإنها سوف تصيبك مرتين!

ولماذا الابتعاد، فقد يختار الباحث هنا بغداد نفسها الرمز المحور، لأنها بنيت في وسط النار حقيقة لا مجازاً ولا رمزاً. فحينما أراد الخليفة المنصور بناء بغداد تخيلها مدورة كسوار، وكي لا يخطئ البناؤون الشكل أمر بحفر خندق قليل العمق، ثم كوّم حطباً وأشعله بينما كان هو فوق إحدى التلال يرقب المشهد، فلما شاهد النار تامة الاستدارة أمر بالبناء.

إنها مدينة بنيت بالنار منذ البداية، فلِمَ التعجب بأن تعود لطبيعتها الأولى بعد كل حقبة؟!

بالمقابل، فإن الثقافة انبنت من الماء والتراب حقيقة لا

مجازاً ولا رمزاً أيضاً، حيث كانت ألواح الطين المصنوعة من عجن الماء والتراب، هي شاشات المعرفة الأولى. وهنا، وفي نهاية الدورة الكونية الثانية للتاريخ يقف الديكتاتور ويكتب «زبيبة والملك» و«اخرج منها يا ملعون»، وفي حفرته ـ الزنزانة، يحاول كتابة نص طويل يسمِّيه قصيدة؛ فعنصر النار هنا يتمسّك بالماء والتراب كمحاولة أخيرة للقبض على الوجود حيث تفحمت الألواح بينما الطاغية كومة من رماد.

أي رمزية أكثر كثافة من كون الديكتاتور لم يسقط إلّا بعد أن صدرت له كتابات عدة، وبعد أداء مسرحي أثير على خشبة المحاكمة، فكأن السقوط كان لنوع من الثقافة قبل أن يكون للديكتاتور وقلعته النارية تلك. هنا في جدل العناصر الأربعة لم يتبقَّ ثمة شيء ينشد للحياة سوى الهواء المثقل بالدم والأدخنة.

لقد كانت أسوار بغداد القديمة طابوقاً وناراً، بينما أسوار بغداد الحديثة عساكر من الشعراء والروائيين والممثلين والرسامين والنحاتين والإعلاميين. لكن، وإن تمّ إسقاط السور الأول، سور العمارة والعسكر والنار، بسهولة وسرعة أذهلت القوات الأجنبية وصحف العالم، فإن السور الثاني كان ولا يزال الأشد سماكة وقوة حتى أنه بلغ من البأس أن مئات من المقابر الجماعية وملايين من المعذّبين الموزّعين

على شتات الأرض، لم يستطيعوا أن يثلموا صورة الديكتاتور التي شيّدتها جدارية الثقافة.

فالثقافة كانت أقوى من جميع الجداريات والتماثيل التي تهاوت من ساحة الفردوس وحتى شط العرب، تلك الجداريات والتماثيل التي بالغ فيها الطاغية أيما مبالغة لا لكي تكون وسيلة لتضخيم الوهم فقط، وإنما لعكس ذهنية القائد تمام الانعكاس. إن تركة الديكتاتور هذه مع ظِلّها المُلتبس، ثقافة المعارضة، قد شكّلت جداراً عازلاً ترك بغداد تتمدّد تمدُّد المُحتضِر لا هو بالذي يتعافى ولا هو بالذي يموت.

فقد تنكّرت عناصر الطبيعة الأربعة بعضها لبعض بحيث لم يعد يُعلم من أين الخروج ومن أين الدخول.. أين هو الوطن وأين هو المنفى.. أين العدل وأين الظلم.. أين التحرير وأين الاحتلال.. أين الثقافة وأين السياسة.. أين الطائفية وأين المواطنة.. أين الـ هنا وأين الـ هناك.. أين الموت وأين الحياة؟!

تلك هي أخلاط الطبائع المعاصرة الجديدة، حفيدة عناصر اللعنة القديمة... نعم سيقول المثقف: «صبراً قالت الطابع الأربع» وبعدها يرحل كمال سبتي الشاعر العلماني في منفاه الهولندي الذي هو أشبه بانتحار متأخر، بحيث يكون الرحيل هنا أشبه برحيل الفقيه، الناقد الأول للعلمانية في العراق،

محمد باقر الصدر، حيث كان ذاك الرحيل أشبه بانتحار مُعجّل، إذ إن كلا الطرفين المتناقضين ينتهيان بذات المصير المتشابه: الذين لم يقتربوا من مؤسسات الطاغية والذين جرّبوها.. زمن انهزام المعارضة وقيام النظام العفلقي بأشد صوره، وزمن الاحتلال وانهيار النظام وعودة الأحزاب... الوطن والمنفى... الدين والعلمانية.. الفلسفة والشِعر... الفقه والخمرة... إلخ.

ألم نقل إننا هنا إزاء تفكيك حجر اللعنة البابلي؟!

2 ـ كتابة الكتاب

في نص يحمل عنوان «الخيط المشدود إلى شجرة السرو»، كتبت رائدة الحداثة العربية ومجدّدة الكتابة في العراق، الشاعرة نازك الملائكة، التي أجّلت رحيلها زمناً طويلاً لتعلنه في قمة الفوضى وانهيار جميع مشاريع المعارضة أو الاحتلال، وما سمِّي نفسه بالسلطة أو المقاومة، فتقول:

ويَراكَ الليلُ تَمشي عائداً
في يديك الخيطُ، والرعشةُ، والعِرْق المُدَوِّي
«إنَّها ماتتْ..» وتمضي شارداً
عابثًا بالخيط تطويهِ وتَلوي
حول إبْهامِكَ أُخراهُ، فلا شيء سواهُ،
كلُّ ما أبقى لك الحبُّ العميقُ
هو هذا الخيطُ واللفظُ الصفيقُ
لفظُ «ماتتْ» وانطوى كلُّ هتافٍ ما عداه.

كان ذلك في الأربعينيات من القرن العشرين، حيث كانت هناك ثمة براءة وخشوع لروح الكون وقانون الحياة؛ فثمة شيء ثابت (= شجرة سرو) نشدُّ إليها خيط أمنياتنا أو خيباتنا ونسجّل عليه ذكرانا، شجرة قد تكون هي ذاتها الشجرة التي

في منطقة أبي نواس التي حاول أحد المنشدين عام 2007 أن يحيي ذكراه، ويسمع بغداد من خلاله تناشده الخلاص من لعنة اختلاط العناصر الأربعة وما من سبيل.

من البديهية المدرسية في النقد هو القول بالتلازم بين مستويي تجلِّي الدلالة ووجودها حيث يتعلق الأمر بالوحدات الخاصة بالتعبير من جهة، وبالوحدات الخاصة بالمضمون من جهة أخرى. وعليه فكل تغيير يلحق المستوى الأول سيؤدِّي حتماً إلى إحداث تغيير على المستوى الثاني. وهنا يحتاج النقد إلى متابعة في رصد نماذج تكون صالحة لإبداء حكم ما.. حكم بأن هناك ثمة تغيّرات في وحدات التعبير من جهة، ومحاولة فهم إلى أي مدى استطاعت هذه الوحدات أن تمسك بمعالم تغيّرات المضمون الجديد.

ويفترض بالوطن كما الثقافة بأن تكون تواصلاً بيد أن العراق والثقافة فيه يعانيان كلاهما من مأزقية الانقطاع. فالعراق يعاني من اقتتال طائفي واحتلال أجنبي وحده الأكثر ربحاً والأقل خسارة حتى الآن. والثقافة في هذا البلد مقسومة إلى مثقّفي الداخل ومثقّفي الخارج، وهي ثقافة تعرّضت لتخريب متواصل لم يجرِ أي تصحيح فيه اللهمَّ إلّا ما يتعلّق بالنظريات والمصطلحات الأجنبية، أي أن الأجنبي، هنا، هو أيضاً الأقل خسارة والأكثر ربحاً وسلامة. فكلا المعركتين هي معركة تمثيل سلطة، في محاولة لدفع النرجسية

الشخصية والمذهبية والمناطقية إلى مداها الأبعد، أي إلى حيث تبقى الأنا وحدها مستعلية جثة الآخر.

نحن هنا بالفعل أشبه بموكب جنائزي، لذا كان الصراخ (الثقافي والسياسي) يشتدّ ويخفت حسب قرب صلة القربى أو بعدها بالمُسجى القتيل.

واخترنا تصنيف البحث بأنه أدب رغم تتبعنا للرسم والنحت والتمثيل والتصوير والبحوث وأنواع الكتابة الاخرى، لكون هذه الميادين حينما تقارب محنة العلاقة مع الوطن، تتحول إلى أدب فيغدو البرهان بياناً والتفكيك تحليقاً، والتحليل إلى نثر وجداني وليس معرفيّاً، وإن كنا في بعض الأحيان رحنا نقارب نصوصاً قبل زمن الاحتلال، فذلك لكوننا نبحث هنا عن المستحيل كنسق، والنسق لايظهر ويكتمل هكذا فجأة.

هذا الكتاب هو مطاردة للنسق الثقافي، لذا كان لزاماً أن يبتني النهج الكتابي فيه ما يشبه ملاحقة الروح العام الهيجلي وليس الديالكتيك الماركسي (طبعاً المقصود من هيجل هنا هو هيجل مرحلة كاتب الفومنولوجيا وليس هيجل في مرحلة عناصر الحق والمنطق والموسوعة)، فضلاً عن أن يكون موزعاً إلى محاور منفصلة في التفكيك لدريدا أو مستويات

الهيمنة لفوكو، وإن كان قد حوى كل ذلك، هنا وهناك، بما يتوافق بملاحقة واكتشاف النسق أو التدليل عليه .

فمن يحاول جمع خيوط المشهد المقطعة سوف يجد نفسه يسير في معركة تساوى فيها تقطيع الإنسان والفكرة والمدن والجسور والأسماء والكتب. فيكون أي كتاب يحاول مقاربة المشهد هو أقرب إلى حمل صخرة سيزيف اختياراً.

هناك كتّاب نظّروا للحروب واعتاشوا على تملق الطاغية، هم الآن ممثلون لحرية الرأي ويتزعّمون التمثيل الأدبي والثقافي... وهناك فصول من بحوث وروايات، ملطوشة بالكامل في غلافات كتب لصوص هواة ومحترفين... كذلك هناك نصوص غاية في الركة تمنح جوائز رسمية.. كما توجد تجمعات ومؤسسات محاصصة ثقافية لا تقلّ فظاعة عن تكتلات المحاصصة السياسية.. بالإضافة إلى سرقات في الشِعر وكتابة المذكرات والخواطر، لا تحصى ولا تستطيع لها عداً. بينما بقي الشعر يمثّل أكبر مصحّة عقلية تتجلّى فيه اضطرابات شتّى أنواع العقد والعصاب.

بمعنى أن «رصيف القتلى» هناك يتداعى بكثير من رؤية التوثيق كتوثيق الصحافي إبراهيم المصري، مثلاً. لهذا، فإنه لمن المزري أن تتّخذ السياسة هنا دور الأسطورة فيما يكون الأدب امتداداً آخر لصورة الواقع المشوّه. فالعراق في زمن الاحتلال مبني للمجهول سياسة وثقافة.

إن احتلال العراق الأخير لم يكن هجمة عسكرية بحتة يمكن أن نكتفي منها باعتبارها تجديد الاستعمار لنفسه بوسائل أخرى، وإنما هذا الاحتلال كان يتطاحن في الرموز وبها. ففي ص 403 (حسب طبعة دار الساقي ترجمة سعيد العظم، كذلك أنظر ما ترجمه نمير عباس مظفر لكتاب «العراق الجديد» لجوزف براودي) من كتاب جيف سيمونز: «عراق المستقبل، السياسة الأميركية في إعادة تشكيل الشرق الأوسط»، الذي ينقل التصريح عن كتاب ب. ب. ودوورد: «القادة»، يقول قائد سلاح الجو الأميركي الجنرال مايكل دوغان، بضرورة ضرب:

«ما هو فريد في الحضارة العراقية، وما يعتبرونه ذا قيمة كبيرة جداً حيث أنه من المهم تحديد معرفة: ما هو الشيء الذي يترك أثراً نفسياً على الشعب والنظام».

في هذه المعركة الأخيرة يتشابك الرمزي الثقافي، والمنفعي الجمعي والفردي السياسي. لقد تمّ احتلال العراق مرات عدة، فهذا البلد لا سواه هو الذي من سمِّي بـ طريق الفاتحين، ولقد تمّ قديماً سرقة آلهته، لكن لم يحدث أن تمّ غزوٌ بهذا الشكل المفجع أبداً. لقد تطلّب الأمر وفق قانون التحدّي والاستجابة نوعاً آخر من التكنيك والأشخاص وطرق الإعلام والكتابة، بيد أنه كما جرى استصحاب وتكرار ذات

الأسماء في السياسة، تكرّر الأمر ذاته بشكل مثير في الثقافة والكتابة.. هكذا كان الفشل مكرّراً!

في مثل هذه الحالة عن أي دلالة وعن أي مضمون سنبحث؟!

وماذا سوف يحصد أي عمل أرشيفي سوى تأبيد مشهد لاإنساني هو أكثر انعداماً للقيمة من الواقع نفسه، بالإضافة إلى كون عمل كهذا هو أقرب إلى الصحافة منه إلى النقد.

نحن إذن في هذا الكتاب لا نريد أرشفة بحيث ندخل في تعداد أو تصنيف المطبوعات والكتابات والمراكز والتجمعات الثقافية، أو إحصاء الفعاليات المسرحية والتلفزيونية والإعلامية وطرق مسالك تغيرات الإعلام مثلاً. نحن هنا نجهد لبيان ورصد كمية معينة كنماذج توضح وجود وحدة في الفكرة، وهذه الفكرة لها البعد التبئيري في نسق متماسك هو المستحيل.

ولئن كان الكثير من هذه المراكز والمجالس والتجمعات والمطبوعات الجديدة يحاول الدخول إلى السلطة السياسية من خلال بوابة الثقافة، فإن جميع الأحزاب والتكتلات السياسية الجديدة، تدّعي أنها كيانات تمثّل وتدافع عن نوع محدّد من الثقافة، سواء كانت مذهبية دينية، أو قومية علمانية، أو تنويرية عامة، الأمر الذي يغري الباحث بأن يختبر مقولة المستحيل هنا أيضاً، وكيف أنها أفضت بالتحول العراقي

وانتهت به إلى نوع من السبيل. بيد أننا رأينا أن عملاً كهذا يعطي للمسألة سعة يتحمّلها كتيب أحد مقاصده الاختصار في القول كنوع من إعطاء الفرصة للقارىء والباحث أن يكون شريكاً في الوقوف على الكثير من مواضع الاستشهاد التي تركناها أو لم نملك سعة القول التام فيها. لكن يبقى كتاب كهذا، يتورّط بأرشفة الكثير، ملاذاً قد يكون الأخير في مقاومة القبح وأي نوع من الكتابة تحاول أن تكون متنطعة بأرشفة تورّط العراقيون فيها على السواء، لكنها لا تمثّلهم جميعاً.

بصراحة أكبر، فنحن إذ نقوم هنا بعملية أرشفة اضطرارية، ونمارس كتابة هي نوع من تعزيز الذاكرة ضد النسيان، لكننا لا نريد تعميق جدل الذاكرة والنسيان لأن هذا الجدل اعتمده العرب والعراقيون خصوصاً لكنه جدل انتهى بأن يكون وسيلة من وسائل، ليس المصالحة الوطنية المستحيلة، ولا الإبقاء على سيادة قيادية مستقلة، وإنما انتهى هذا الجدل إلى استحالة مصالحة الإنسان مع نفسه والإبقاء على مسيرة الخراب مستمرة. من هنا فقد يرى البعض في طريقة الكتابة هنا بأنها أشبه بنص مفتوح أو بعشرات قصيدة، وما ذلك إلّا لأن هذا النهج مثقل بالبحث عن الذي تبقّى من إنسانيتنا جميعاً، فالكلمة هنا تساوي الإنسان.

3 ـ كسرٌ لقدح السيّاب
وقطعٌ لخيط نازك الملائكة

أنا ما أزال وفي يدي قدحي
يا ليل أين تفرّق الشرب؟!

ما زلت أشربها وأشربها
حتى ترنح أفقك الرحب

الشرقُ عفر بالضباب فما
يبدو فأين سناك يا غرب
ما للنجوم غرقْنَ، من سأم
في ضوئهنّ وكادت الشهب
أنا ما أزال وفي يدي قدحي
يا ليل أين تفرّق الشرب؟!

هكذا كان النص في يد السيّاب، قدح يشربه، لكنه لا يثمل ويتعجّب أين يتفرّق الشرب، حتى تكون العملية معكوسة في واقع الحال، فحيث الواقع مترنّح فإني لا أزال أكتب

وفي يدي قلمي، لتتماثل دروشة الكاتب ودروشة الحرف كما سيفضي إليه الشاعر أديب كمال الدين فيما بعد كعنوان لإحدى قصائده.

فقبل نصف عقد من الزمن كان النص العراقي مليئاً بمفردات الغربة والاكتئاب والتشرّد والشعور بالوحدة والعزلة، كان ذلك على يد نازك الملائكة وبدر شاكر السيّاب وبلند الحيدري وعبد الوهاب البياتي، ثم دخل النص العراقي في صخب الموجة الجديدة، فظهرت البيانات الشعرية المستعرة اللغة التي توازي سعير البيانات العسكرية في الحرب؛ إنهما توأمان تشابها في الكثير وتفارقا في الأكثر.

لذا عادت أبيات الرصافي وطريقة كتابته اللاذعة، تدغدغ الاذهان:

أنحمل منك اليوم عبء تحكّم
وندفع فيه الأجر منا وننتقد
وما شأن ذياك السفير الذي له
على الجانب الغربي قصر مشيّد
وكانت لكم من قبل فينا استثارة
فزالت ولكن دام منكم ترصّد
استبدلتم استقلالنا بانتدابكم
ولكن على وجه لنا هو معبد.

لقد كان شعراء وأدباء النص الأول معتزلين باحثين عن طفولة الأشياء يتسلّون عن قسوة الواقع برهافة الحسّ اللغوي فيتعلّقون بالشناشيل والخيط الذي في شجرة البيت والسوق القديم والظلام.

بينما شعراء النص الثاني كانوا يريدون «هدم العالم القديم بالقنابل» حسب تعبير فاضل العزاوي. ثم شيئاً فشيئاً وعند تراخي النص وتصلب الواقع حرباً خارجية واعتقالات داخلية وحصاراً اقتصادياً ونفسياً وعقلياً، بات النص العراقي أقرب إلى ردّات فعل نفسية عصابية يحاول المريض فيها التخفيف عن كاهله بالشخبطة التي من العبث البحث عما يكون المقصود منها، فالمعنى في قلب الشاعر، وقلب الشاعر متلوف خَرِب.

فحتى السياب كان على الرغم من كل تشاؤمه، قد بقي هو صاحب غريب على الخليج، حيث الانشداد الواضح إلى المكان والتعيّن المحسوم للهنا والهناك بخلاف المثقف الجديد كما سنرى.

ولعل أحد أنضج المحاولات في إخراج هذا الانغلاق إلى دقّة التنظير هي محاولة الشاعر كمال سبتي حيث قال تحت عنوان «الكتابة الجديدة»:

«وهنا حدث الالتباس، عندما حاول الشاعر الجديد أن يقول: لي معناي، الذي هو ليس ذلك المعنى الذي تربّى

عليه القارىء، وهنا أيضاً حدثت المفارقة، عندما قال القارىء، لا معنى لديك، وفي حقيقة الأمر، إن الشاعر الجديد، له معناه المغاير، معنى هو ليس «فكرة»، معنى لا يأتي محدّداً في القصيدة. أي أن الشاعر الجديد لا ينوي مطلقاً تحقيق «وحدة الانطباع»، بل إنه يحاول ـ جاهداً ـ أن يكوِّن قاموسه الجديد في الدلالة وفي تقديم تسمية للأشياء، ما كانت قد أطلقت من قبل، حتى ليظن القارىء، أن الشاعر لا يسمِّي هنا شيئاً على الإطلاق بينما هو قد سمَّى، وبرع في التسمية.

لقد ارتبط «المعنى» بإيقاع نفسي وتاريخي في ذهن القارىء، وبالتالي، فإن من الصعب على الشاعر أن يلغي هذا الارتباط دفعة واحدة. .

فأن يأتي الشاعر، ليقول، «المعنى» ليس فكرة، وإن التتابع في طرح الوقائع لا يعني الشاعر في شيء، فهو أمر بلا أدنى شك لا يرضي مخيلة القارىء، المتشبّعة بفهم ترسّب فيها عبر قرون طويلة. .

لقد حدثت المفارقة في فهم المعنى، القارىء يريد «تحديداً ما»، والشاعر يرى في شكله الشعري معنى واضحاً، معنى ليس ككل معنى. . ».

منذ مطلع ثمانينيات القرن العشرين، أي في بداية الحرب العراقية ـ الإيرانية، بل وقبل ذلك بقليل، حيث تتابع

الاغتيالات والانقلابات بين السياسيين والسياسيين والمثقفين والمثقفين، هناك ثمة جهد مضنٍ يخلص لفكرة أن المعنى ليس بـ فكرة، وأن الأفضل للشِعر أن يكون خارج هضاب المعنى، فهل كان الشاعر هنا يقصد بيت القصيد أم أنه كان حائراً في تبيّت قصده؟!

لذا فإن العراق قد كان متمثلاً بحالة قصيدة «السفينة التائهة» لنازك الملائكة التي تقول فيها:

في لجة البحر الرهيب سفينة تحت السماءْ

ألقتْ بها الأقدار في لجج المنايا والشقاءْ

الريح تصرخ حولها وتضجّ في ظلم الفضاءْ

والموت يضربها ويلقيها على شفة الفناءْ

سارت ولا ربان يهديها إلى الشط السحيق.

لقد كان الأدب الذي عبّر هنا عن الحالة العراقية من قبل ذات شاعرة بـ «لا ربان يهديها إلى الشط السحيق» بينما سيكون تعبير «عراق بلا قيادة» لعادل رؤوف، إفصاحاً لدراسة سياسيَة، فهل وصل النص والواقع العراقي إلى ذلك الشط السحيق أم أن الواقع العراقي ازداد تخبطاً بعد سقوط حكم العفالقة، ليكون هو بدوره نصاً متخبطاً كذلك، وما الدليل على ذلك؟!

إن الإجابة لا تتأتّى من تسطير إنشائي وتسويد الصفحات بتنطّعات لغوية، وإنما تتحدّد عبر متابعة نقدية صريحة للنص

والأسماء والمقارنة، وهي مهمة ليست بالسهلة، لذا رأينا أن نكتب هنا سطوراً تكون أشبه بمقدمة فاتحة ليس إلّا. وإذ نحن نحاول سبر كيف عشنا بكيف كتبنا وكيف كتبنا فعشنا، كنا والحالة هذه أشبه بما اجترحه بول ريكور بنموذج الحاكم الذي يحاول تفهم المدّعى عليه «بحل لغة خيوط المؤامرات التي وقع في شراكها المشتبه فيه» حيث يكمل بول ريكور حسب ترجمة سعيد الغانمي لكتاب الوجود والزمن والسرد ص 52:

«يمكن أن يقال عن هذا الشخص إنه مشتبك في قصص تحدث له قبل أن يقال عن هذا الإيقاع والتورط وكأنه ما قبل تاريخ القصة المروية، وهو البداية التي يختارها الراوي لها».

مع فارق هنا هو أن كلّاً من الحاكم والمدّعي العام والمشتبه فيه، ثلاثتهم لا مركز ثابتاً لأيّ منهم، فكل واحد يستبدل دوره بالآخر ويكون متهماً له وممثلاً إياه، لذا كانت الورطة الكبرى في تحديد ماذا تمثّل قاعة هذه المحكمة السردية والشعرية والتصويرية والفنية لهم؟!

وهل هي مكان تحديد الحكم أم محل نفاذ العقوبة أم أن إجراءات المحكمة وتعاقب الأدوار هو الدور الأساسي والمغزى الأخير لوجودهم الذي لولاه لانتفت القصة وانتهت القصيدة وتعطّلت فرشاة الرسم وعدسة التصوير وحركة الشريط التمثيلي والغنائي؟!

بهذا كله ماذا عساه يكون النص الكتابي الجديد والمستجد العراقي الخارجي من منظور متابعة الكتابة والقراءة؟!

عد بنا.. عد بنا
إن خبز القناعة كان سُمّاً
وكانت حكايتنا في الشجاعة سكرة
وانتهت بالدوار
ثم لما صحونا وجدنا الحقيقة تحت أقدامنا
خرقة ملَّ منها شيوخ الطريقة
عندما جرّبوا بؤس هذي القفار.

هنا يختار صاحب الموجة الصاخبة سامي مهدي العودة، حيث بات يرى بأن الحقيقة هي هنا وليس هناك، رغم أن هذه الـ «هناك» مشار إليها بضمير القرب «هذي القفار»، فالهنا المألوف المختار، هو مخترق بـ الهناك المقفر الموحش؛ إذن فكيف صحّ انتقاد بأن حالتنا السابقة كانت سكرة ودواراً (= ذات الشرب والسكر اللذين سئل عنهما السيّاب في المقطع السابق) بينما نحن لا نزال نترنّح، فنخلط الهنا بالهناك؟!

من المحتمل أن الهنا والهناك كلاهما أمر يقع خارج الحقيقة التي لا تتكشّف إلّا من خلال الوعي بزيف هذه الثنائية، خصوصاً على رأي هيدغر الذي يرى الحقيقة بأنها

رفع الحجاب بخلاف دريدا، لكن كيف ويكون خلط هذه الثنائية تناقضاً وتجاوزهما مستحيلاً؟!

«فمأساتنا خرافة والذي يحاول أن يجد مبرراً لها يصطدم بألف معضلة وسؤال، والذي يريد إلقاء اللوم على شخص أو جهة أو دولة تتكشّف أمامه حقائق تمسّه في الصميم وألوف المتهمين أقاموا ويقيمون على أطراف المكان والزمان. فلا الحاضر بريء من الدم ولا الماضي، لا هو ولا هم، إنها دائرة لا يُعرف محيطها ولا مركزها».

هنا ينتقل المثقف، حسب نص حميد العقابي ص 19 من روايته: «أصغي إلى رمادي»، من العلم إلى الخرافة، ومن تحديد الموضوع إلى الحيرة والخذلان وإلى الخلاص بأن العراق كموضوع هو لعنة تفكيك ماهيتها ضرب من ضروب الجنون والمستحيل.

هنا ندّعي بأن النص العراقي الذي كان متورّطاً بإشكالية الاغتراب هو الآن متورّط بإشكالية المستحيل، ومثلما كان الاغتراب ورطة سلبيتها البعد النفسي وإيجابيتها الإبداع الكتابي، فإن إشكالية المستحيل تأخذ بذات تلك الأبعاد غوراً في عمق النفس بالنسبة للمضمون، وقالباً وشكلاً في الكتابة وأساليب التمثيل الثقافي الأخرى.

4 ـ توسّع الصحافة وانحسار الثقافة

مرة قال الروائي إرنست همنغواي عن الصحافة وعن الحرب:

إن كلاً منهما مهم للكاتب! لكن عندما تبدأ الصحافة أو الحرب في تدمير الذاكرة، فعلى الكاتب أن يتخلّى عنهما بسرعة! غير أنه سوف يظل على الدوام، يحمل جراح المهنة.

وهنا في المشهد العراقي كان المتابع الثقافي يتعثّر دوماً بالحرب، والآن يتعثّر بالنص، فتجد خطاً متصلاً من أغاني الحرب إلى مراثي الفقد حتى تصل إلى بنية متشابكة من «رسائل إلى أخي» للشاعر جمال جمعة، الذي كتبها في زمن مطلع حرب الخليج، و«أمي والسراويل» لزيد الشهيد الذي دوّنها لمرحلة الحصار الاقتصادي، و«قربان على مذبح الآلهة» التي كُتبت إبان حرب الخليج الثانية، و«فوق أسد بابل» لعبد الرزاق الربيعي حيث سجّل فيها مرحلة ما بعد استقرار الاحتلال في البلد. نحن هنا نجد بنية متماسكة تتجاوز ثلاثة عقود من الزمن فكأن الحرب هنا محبرة يبلّل فيها القلم حبره لكاتب واحد.

وحيث انشغل المثقف العراقي طيلة فترة ما بعد انتفاضة 1991 بتدوين الذاكرة وتوثيق ما خرّبه الديكتاتور، وبعد الاحتلال الأميركي ازدهرت الصحافة وتوسّعت بشكل لا مثيل له في تاريخ العراق والمحيط العربي والشرقي الإقليمي المجاور له، فأكلت مجهود الكثيرين. فتجد مثلاً تقلص جهد سيّار الجميل في جانب كتبه وبحوثه التاريخية التي انقطعت فرادتها بعد إصداره كتاب «المجايلة التاريخية، فلسفة التكوين التاريخي». بينما هناك توسُّع في جانب الكتابة الصحفية والسياسية، مثله مثل محمد المظلوم، مثلاً، الذي كتب كتاباً سياسياً ضخماً كان على حساب إنتاجه الشعري، مثله مثل امتدادات المقال السياسي والهمّ اليومي لدى علي شايع أحمد عبد الحسين وسليم مطر، سعدي يوسف، فاضل ثامر، عبدالاله الصائغ، سرمد الطائي، ماجد الغرباوي، عبدالجبار الرفاعي، عادل عبدالمهدي، وعشرات من كتّاب الشِعر والقصة، آخرين تقلّص إنجازهم الأدبي بشكل لافت.

ولعل لمثل ذلك تلخّص كيلزار أنور بصدد حديثها عن رواية سعد محمد رحيم «غسق الكراكي» بالقول:

كل منا نظر إلى الحرب من زاويتِهِ.. وكتب! فالحرب لم تكن مجرّد توظيف روائي في كتاباتنا، بل هي الحقيقة الوحيدة التي أحرقت نصف أعمارنا وشبابنا!

بيد أن الملاحظ أن الصحافة بدل أن تتمِّم توثيقات النص

الأدبي والفكري السابق، ساهمت مساهمة فعّالة في طمر الواقع الحاضر، وتناسي النص السالف. مثلاً، إذا قارنّا النص النسوي كما هو عند ابتسام عبد اللّه في عملها السردي «مطر أسود.. مطر أحمر»، وبتول الحضيري في: «كم كانت السماء قريبة»، والشاعرة دنيا ميخائيل في: «مذكرات موجة البحر»، بالاضافة إلى ما تممته الشاعرة كولالة نوري في «رؤية الشعر الامريكي والعراقي حول حرب العراق» الذي هو رسالتها في الماجستير، وقارنّاها في أعمال نسوية تنتمي للحقبة السابقة للاحتلال كما في: «بذور النار» للأديبة لطيفة الدليمي فإنّا سنجد بوناً شاسعاً. وهنا يُشرع السؤال المربك: من هو الذي تبدّل نوعياً الحرب أم النص؟!

ليس الجواب بالسهل ولا مقابلة الحرب بالنص التي تشتبك بمقولة الإمكان ومقولة الاستحالة، الأمر الذي بإمكانه أن يؤدِّي إلى قتل النص أو بالتخلص من الذات (كما فعل القاص مهدي علي الراضي، الذي انتحر في الشهر الثاني من عام 2007)، أو الجنون، وهي الثنائية التي تديم المستحيل وتنتج عنه؛ هي التي يمكن أن تكون لوحدها قادرة على أن تكون النموذج الممثل الذي يحكم ويتحكّم ويحكم به وعليه.

السيّاب الذي كان يقول:

وكل عام، حين يعشب الثرى نجوع

ما مرَّ عامٌ والعراق ليس فيه جوع

لم يخمّن أنه لم يعشب الثرى طيلة السنوات الفائتة بعد سقوط حكومة العفالقة ومرحلتها الشوفينية المتوحشة، وأن سرمدية المعاناة يمكن أن تكون هي الحقيقة وليس فقط توظيفاً أدبياً وممارسة كتابية ثقافية.

بيد أنه خلافاً لكل المرات السابقة إذ إنه في هذه المرة احترق عشب الواقع ولم تثمر حقول الكتابة أي رصيد إبداعي يليق أن يكون عنصراً ممثلاً للمرحلة الجديدة. وإنما فقط وريقات استنباتية هنا وهناك كل طاقتها أنها تحفز صوب خلق سليقة ثقافية أخرى، وإرهاصة تمهيدية صوب واقع لم تستقرّ ملامحه ونص لم تكتمل دلائل محاكاته أو اختراقاته واختلافه.

فتحت عنوان «الصورة الشعرية والصورة الإعلامية» يقول الناقد ناظم عودة:

«الشعر الذي كان يصول ويجول في بلاط الديكتاتورية، وفي بلاط المؤسسة الرسمية للثقافة العراقية، خفت على حين غرة إبان الاجتياح والاحتلال، فانهزمت الثقافة الزائفة كما انهزمت السلطة الزائفة، وهذا ما يستدعي التأمل قليلاً».

فهل لكل ثقافة ما لابدّ وأن تعتمد على نوعية للسلطة شبيهة بها تكون حامية لها بمقدار ما تطبل هذه الثقافة إعلاماً تسويقياً لتلك السلطة؟!

أم يا ترى أن النص الثقافي يصنع سلطة بنفسه، أم ليس بين الثقافة والسلطة أي علاقة توأمية إلى هذا الحدّ؟!

فإذ يقلب عبد الخالق كيطان البحث من عنوان «المسرح العراقي المعاصر» إلى «المسرح العراقي المحاصر» في بحث عن محنة المسرح العراقي تحت وطأة الراهن الجديد، فإنه ينداح سؤال: هذا النص محاصر لأنه معاصر؟!، أم أن المعاصرة بحدّ ذاتها نوع من «الحصر»؟!

ثم هل النص محاصر بعوامل خارجية (= سياسية أو اجتماعية أو دينية أو مكانية.. إلخ) أم أن هنالك عوامل داخلية لظاهرة الحصر والحصار هذه، حيث توجد تراكمات عراقية توارثتها الطريقة العراقية في الكتابة، فبات لدينا الآن عجز وراثي وليس عجزاً سببه عوامل خارجية؟!

وهناك اليوم من يدّعي حدوث تغيُّر لغوي جذري في الخطاب الثقافي العراقي باعتبار النص الثقافي ردّة فعل على القمع الواقعي من احتلال واختناق أمني ومعاشي. يقول الدكتور محمد حسين حبيب تحت عنوان «حظر تجوال»، مسرح الغضب العراقي:

«نعم إنه مسرح الغضب العراقي الذي أعني، لا مسرح أوزبون الإنكليزي.. إنه غضب المبدع العراقي وردّة فعله التي يجب أن تحدث إزاء فعل الدم الذي يحاصره مثلما يحاصر العراق برمّته.

لقد جاء خطاب عرض مسرحية (حظر تجوال) التي عرضت ضمن فعاليات أسبوع المدى الثقافي الرابع في أربيل، لمؤلّفها ومخرجها الفنان (مهنّد هادي) وتمثيل الفنانين رائد محسن وسمر قحطان، ليجسّد لنا ظاهرة الموت المجاني لا للإنسان وحسب بل لكل الروافد والمرافق الحياتية التي خطَّ الموت عليها سكوناً واضحاً، هذا إلى جانب توقف العرض عند نقطة جوهرية حياتية تحتلّ الشارع العراقي الآن وهي (قلق القبض على الرزق) التي تفاعلت وسايرت حالة الخوف من المجهول بوصفها سلطة مستمرة على شخصيات المسرحية».

بينما هنالك من يتبنّى نظرية الركود، وأن الخطاب العراقي لم يتغيّر، إلّا بشكل جزئي في رصد النماذج التي تمّ طرحها على كونها هي النموذج المحتفى به، كحال انتقاد نصيف الناصري تحت عنوان «بؤس الشعر» لعبد الكريم كاصد، الذي احتفى به مؤتمر المربد عام 2006 جنباً إلى جنب مع محمود البريكان.

يقول نصيف الناصري في نصّ يحتوي على خلطة عجيبة من تراكمات الألفاظ التي تحتاج إلى تحرُّس نقدي كبير، سواء بها مفردات أو سواء بها منظمة كجُمل وسياق خطابي:

تطرح الإشكالية المعقّدة لمجمل عمل عبد الكريم كاصد الشعري مفارقة واضحة في الرؤية والتفكير والمضامين

والمرجعيات المعرفية للشاعر. وتتبدّى هذه الإشكالية في قيامه بترجمة عمل سان جون بيرس (أنا باز)، وعمل جاك بريفير (كلمات)، و(قصاصات) يانيس ريتسوس من الفرنسية؛ وثانياً مشروعه الشعري الذي وصلت فيه إصداراته إلى تسع مجموعات شعرية، ظلّ محافظاً فيها على التقاليد والقوالب والأنساق القديمة والجاهزة للشعر العربي، وكأن ثورة السيّاب ابن مدينته البصرة في النصف الثاني من القرن الماضي التي غيّرت الكثير من البنى والمفاهيم والأسس الاستراتيجية المترسخة سابقاً في الشعر وأزاحت المرجعيات الأساسية لكل مفاهيم عمود الشعر العربي، لم تؤثّر في نظرته وطرائق كتابته ومرجعياته المعرفية في التعامل مع القصيدة الحديثة التي قطعت دهراً من التطور والانفتاح على التجارب المتعددة في العالم عبر سباقها الدائم والمفتوح من أجل التحول والصيرورة في محاولاتها الدؤوبة للإمساك بجوهر اللحظة الراهنة وصراعها مع الواقع والوجود عبر كل إرثها الممتد منذ نهاية الأربعينيات من القرن الماضي وإلى الآن، وهي تجدِّد وتنسف دائماً من خلال التجريب والمغامرة المستمرة، أنساقها وأشكالها ومعمارها ومضامينها الجديدة والعميقة. وإنها لمفارقة كبيرة جداً حين يكتب الشاعر المقيم في بريطانيا ويحيا حياته في الغرب منذ سنوات طويلة ويتكلّم الإنكليزية

ويترجم من الفرنسية والحاصل على ليسانس في الفلسفة من جامعة دمشق عام 1967، والذي يعمل مدرّساً لعلم النفس واللغة العربية في العراق والجزائر. فهو يكتب الأنماط الشعرية الشعبية العراقية مثل المواويل وعاليمر والدارمي والأبوذية وقصائد العمود التي انقرضت الآن بكل أنماطها وأغراضها التي كانت صالحة للعرب في العصور الوسطى.

يا خالتي يا أم مرتضى
الناس لاهون بأعراسهم
وأنتِ تبكين على ما مضى
وأنتِ من ألقاكِ في غربةٍ
حاضرها أتعس مما انقضى.

أغنية (يا خالتي) مجموعة (زهيريات).

ألا تذكّرنا هذه الأبيات بأبيات بشار بن أبي برد المتوفّى قبل أكثر من ألف عام والتي يلاطف فيها جاريته وخادمته الأمية من أجل الاعتناء ببيضه ودجاجاته؟

ربابة ربة البيت تصبّ الخل في الزيت
لها عشر دجاجات وديك حسن الصوت.

وإن كان حريّ بنصيف الناصري أن يقرن الأمر بالنص العراقي بمرحلته السابقة، فمثلاً كان البياتي يقول في قصيدة الموت في الخريف:

عيناك في ليل الخريف إلى المدى تتطلعانْ
ماذا وراء الربوة الحمراء؟ غير السنديانْ
وسحائب تبكي ومدخنة وحانْ
تبني لأمر ما على شباكه عصفورتانْ
عشاً من الدم والدخانْ
وأنت كالحلم المسجّى، ذابلٌ، دامي الجنان.

فلِمَ لا يكون نص عبد الكريم كاصد تتميماً ليأس عراقي سابق، خصوصاً وأن من الصعب القول إن لغة الإحباط والحزن والاكتئاب توجد بإزائها لغة أخرى ترتقي لأن تكون نسقاً منافساً؟! أو انتقاداً لعموم الخطاب العراقي كما مثلاً في ص 96 من رواية «الأعزل سيرة روائية» للأديب العراقي حمزة الحسن نقرأ:

وحين بدأ قناص بالرمي على الأصوات والحركة والضجّة، سمعت أحدهم يصرخ:

ـ هذا القنّاص الطيز سمع الضجّة. أوقف محرك السيارة، يا دبر!

ـ هل أنتم في إسطبل؟

هذه هي لغة جنود الخطوط الأمامية. الحرب لا تحطّم المنشآت والخنادق والأجساد، بل قواعد اللغة، ومعايير الكلام، لأن الموت العاري، التافه، لا يهشّم الجسد، بل القناعات الهشّة، الملفّقة.

وهذا الأديب هو ذاته من سوف يكتب بعد التاسع من نيسان 2003، وتحت عنوان السلطة والشعوذة واللغة:

رغم أن كل شيء قد تحطّم: السلطة، والثروة، والطمأنينة، والخوف، الأسلحة، والسجون، إلّا أن اللغة، لغة الكتابة، كما تمارس هنا، ظلّت على حالها، حصينة، منيعة، قوية، متماسكة أكثر من النظام نفسه: لغة مطمئنة واثقة كعيون الأبقار في الحظائر بتعبير نجيب محفوظ.

كأن أحداً، داخل هذه اللغة، لم يمت، أو جسراً لم ينسف، أو قناعة لم تتبدّل، أو وجهة نظر لم تتغيّر، أو نهاراً جديداً لم يولد، أو مستقبلاً مظلماً مجهولاً لا يصنع خلف كواليس جديدة لم يتم في أنفاق أخرى.

هذه الحصانة والمناعة لهذه اللغة لا تنبع من قوتها وحيويتها، بل من بؤس وموت هذه اللغة (..) يبدو الأمر، في تقاليد اللغة الميتة، والكتابة السقيمة، كما لو كنا البارحة داخل مقهى في العراق، وعدنا إليه في اليوم التالي، دون أن يقتل طفل، أو تذبح عوائل، أو تسرق دولة، أو ينهب متحف، أو تتأسس سلطة احتلال، أو يهرب طاغية ويتحوّل إلى شبح في عالم عراقي ضاجّ بالأشباح الموتى والأحياء.

لا يبدو، في تقاليد اللغة| الصنم| الحجر| الذبول| اليباس أن شيئاً قد حدث لا في الشارع، ولا في التاريخ، ولا حقبة انتهت، ولا يبدو أننا على أبواب مجهول آخر.

من أين يستمدّ الكاتب العراقي هذا اليقين بصلابة اللغة وتماسكها الذي يشبه صلابة التابوت، وتماسك الحجر؟

لا شك أنه ينبع من مجموعة أوهام لن تسقط حتى بعد سقوط السلطة الفاشية، بل قد تمهّد هذه الأوهام لسلطة استبداد أخرى، منقّحة، وملوّنة، ومزيدة، ومحسّنة، وحسب آخر أزياء الحكم العصرية.

بينما يقول أحمد عبد الحسين في مقال تحت عنوان "حوار بلسان جديد":

صحافتنا الثقافية في مأزق: قديمها مات وجديدُها لم يولدْ بعدُ.لا شيء في موت القديم يدعو إلى الأسى فهو خرابٌ كلّه، حرثٌ في أرض الخوف وتفننٌ في مخاتلة الرقيب لقول كلمة هنا أو أخرى هناك، ونظامُ وشاياتٍ فرضَ حتى على المنتَج الأدبيّ كتابة تتشبه بالصمت، لساناً يريد أن يتكلّم مطوّلاً دون أن يفصح عن شيء.

لكنّ ما يدعو إلى الأسف حقاً هو أن الجديد الآن يلوح في الأفق دون أن تبدو ملامحه واضحة منذ انهيار السدّ الذي حجزَ المحرّرَ عن فضاء حريّةٍ لا تنمو الثقافةُ أو الصحافةُ إلا به.

لغة الخطاب لم تتغيّر كثيراً. وفي ذلك دليل على أننا لا نحدّث أنفسنا بمراودة الأراضي الجديدة التي تعدنا بها "الحريّة المشروطة" التي نسكنها منذ خمسة أعوام.

من يغيّر لغةَ مجتمعٍ هو وحده القادر على تغيير هذا المجتمع. ففي نهاية الأمر ليست اللغةُ أداةَ إيصالٍ وتواصل، بل هي كشفُ حسابٍ لما يستطيعه مَنْ يتكلّم بها. والخطابُ بمفرده قادر على إيضاح قوّة المخاطِب أو هشاشته، غناه وتفرّده أو سطحيته ومحدوديته. وهكذا في الشعر كما في الأدبيات السياسيّة والمقال الصحفيّ لا شيء جديداً وقيّماً وفريداً ما لم يكنْ مكتوباً بلغةٍ فريدة مبتكرَة.

المشكلة هنا أن الذي أمامنا مجرد مقال، إنشاء غاضب قائم على الانطباع والتجربة الشخصية. في حين نحن نريد تلمّس استناد علمي: فهل فعلاً توجد ثمة تطورات في النص العراقي، كما لو طرحنا رواية علي بدر «بابا سارتر» كمثال لمحاولة الأديب مراجع البنية الفكرية والنصية السالفة؟!

أو رواية علي بدر الأخرى «مصابيح أورشليم» حيث يوسّع المثقف العراقي اهتماماته إلى الفضاء الإقليمي والدولي الأوسع فيبني نقلة نوعية عن مرحلة الهمّ الوطني والمحلي كما صوّرته رواية علي بدر القديمة «تل المطران»، ورواية محمد شاكر السبع «أغنية الصياد الصغير». لكن ما مقدار تحقُّق ذلك إذا كانت الرواية تدور حول إدوارد سعيد ومأزق الهوية، لنجد أنفسنا أمام سؤال مكرّر: أليس هذا قناع يخبِّىء حيرة الكاتب بهويته، خصوصاً بعد شتات عراقي موحش وغريب؟!

لكن هناك من يستطيع أن يطرح النقيض وبذات آلية الإنشاء الخالي من الدليل، فمثلاً هذا علي حسن الفواز يكتب عن تجربة الشاعر حسين القاصد، وتحت عنوان «حسين القاصد.. الكتابة عند مرائي الصوت»، بأنه:

لا يملك الشاعر حسين القاصد وهو من جيل ما بعد الألفية كما تداولت التسمية!!، إلّا أن يكون منحازاً إلى مرجعياته الجمالية والنفسية في تأكيد خصوصية الكتابة الشعرية التي تتمثّلها روح هذا الجيل الذي سمّاه البعض بـ (جيل المحنة)، إذ يجد في هذه المرجعيات نوعاً من الإشباع الصوتي الذي يجد أقصى تماهيه في فضاءات (القصيدة الموزونة) ورنين جرسها العالي وبنيتها الغنائية التي يمكن أن تحمل منظومة دلالية مختلفة أو موقفاً نفسياً إزاء العالم، باعتباره عالماً ضاجّاً بالرعب والقهر ويحيلنا بالضرورة إلى لغة بصرية تتوّج علاماتها برؤية اللغة والعالم وكأنها الحامل الحسّي للصوت الفعّال الذي يحدس بمواجهة رعب العالم ومحنته... وأحسب أن هذه اللغة هي الدالّة الأكثر حضوراً في الكشف عن قيمة البعد الصوتي الذي غاب كثيراً في التجارب الشعرية السابقة (الستينيات| السبعينيات| الثمانينيات) على أساس أن هذه التجارب اكتفت بمشغل الرؤيا الشعرية وتركيب معطياتها في البنية التشكيلية| الصورية مثلما انحازت

أيضاً إلى نوع من التجريد الوجودي والبحث في ميتافيزيائية اللغة والفكرة...

إن هذه القصيدة نأت بنفسها عن التعقيد النظري، إذ هي لم تهندس الدلالات كتجريد صوري ولا تحتاج إلى التوليفة الذهنية التي اعتادتها القصيدة السابقة في مرحلة ما بعد الستينيات، لأن هذه القصيدة انحازت إلى البنية الشعورية وذهبت إليها مباشرة وكأنها امتلكت عبر هذه البنية حيزاً تعويضياً كبيراً وجد في التركيز على النظام الاستعاري وتكراره، بنيته الفاعلة التي اعتمدت على توظيف الجانب الصوتي وإبرازه كبنية مكشوفة غير متعدية على جماليات القصيدة الأخرى.

وبغضّ النظر عما اقتبسه الكاتب هنا من بحثنا «الشعر كطاقة تصويرية»، فهل فعلاً يسعفنا الاستقراء المقارن لنصوص الستينيات والسبعينيات والتسعينيات (مع ملاحظة أن علي حسن الفواز في كتابة الشعرية العراقية، ثمة من يفتح الصناديق السرية للعائلة، يقارب شعر السبعينات في أغلب نماذجه). ونصوص ما بعد الألفية، بأن الفارق هو بنية الصوت المنحاز لشعورية الصورة مثلاً؟!

بل أليس التوقف في المنجز النصوصي وتقلص حجمه لا يعدّ نوعاً من استمارية القمع فقط، وإنما تأمل في جدوى النص في مناشدة تغيير الواقع، كما هو حال نصوص الشاعر

خلدون جاويد مثلاً قوله تحت عنوان «عراق الضحايا والسبايا»:

أزرى بكَ النفيُ أمْ أوهتْ بكَ الحقبُ
أم مِنْ صميمِك هذا الوهنُ والعطبُ
أم أن فكرَك لا نسغٌ به خضِلٌ
وذا نخيلك لا يُقري ولا يهبُ
قد مرّ آذارك الغالي فلا بللٌ
ومرّ تموزك الأغلى ولا رطبُ
وتاه في ليلك الداجي أخو سفرٍ
قد ظنّ أنك من ترحالِه الشهُبُ
وارتجّ موكبك الأسمى بأنجمه
والبدر طاح فماذا تنفع الكتب..

أو بعض نصوص قاسم زهير السنجري كما في نص يحمل عنوان «وطن شاسع للخطيئة» والتي منها:

فأدرأ الصمتَ بالأسئلة
وأوسع الليل ورداً
إنني الآن على بُعدِ سنبلة من القلب
من زحام الدموع
على مقلة القلب
إلى أن تجيءَ بنصفِ سوسنةٍ من لهيبي
كنت أدري

بأن مسافتي
كانت تئنُّ على خطوةٍ
فاشتهيتُ ارتحالي
. . .
. . . . . .
فلماذا تسكب ملح التذكّر فوق جرحي
لماذا أحرقت شجر الكلام
وأضرمت التوجس في جناح من السعف
لماذا انتبهتَ على غفلة من عيون الصفصاف
واتّشحتَ بدمعة عارية
وكيف خصفتَ بالورق الذابل سوءة الحزن
إنه موسم قطف العواطف
والأغاني الذابلة
امنحني توبة أخرى
وسأذبح عينيَّ
امنحني توبة
لأسكب رجوعي على شوارعك الدامية
لأركلَ الموتَ الذي تسوّرَ روحي
امنحني لحظة من ترابِ المسرّة
أكحّلُ بها قلبي الأرمد
لك المجد

ولوجهي سخام حرائقك الباذخة
قلتَ لي: منحتك نهرين
فاعتلى شفتي العطش
قلت لي: هذه الأرض منحتها بركتي
فأورقت المقابر
لك المجد
ولي هذه الأرصفة الهرمة
لا تدعني أكمل
حتى لا تفضحني قرويتي
حتى لا ينسكب الهور من عيون الأمهات
حتى لا تعتلي رؤوسُ أبنائك شاهقاتِ القصب
حتى لا أكفر بجلالِ نخلِكَ السابق
الذي حاصرني بالمنِ الحامضة
لك المجد
ولي ركلات أوليائك وظلّك الممدود الذي أطاح بالشمس
كم نحتاج من الدمع لنغسل هذي الدماء
وكم نحتاج من البكاء لنطيل كبرياء النخيل
كلُّ هذا الأنين وأنت تمطُّ شفتيك.

والأهم نص مفيد البلداوي الذي يستنكر استخدام ما تبقّى من إمكانيات المدح لما تبقّى مما نسمِّيه وطناً. حيث يذهب البلداوي باليأس إلى مداه فيحرق الرمق الأخير من معزوفة

السيّاب حول أننا في كل عام نزرع وفي كل عام نجوع، إلّا أن هذه المعزوفة هي الآن بنظر المرحلة الراهنة من بؤس الواقع، مجرّد وهم وكذبة. يقول مفيد البلداوي تحت عنوان أغبر بالمعنيين:

أشهد أنك لا شيء
أشهد أنك لا واحد
ثم أشهد أن طريقاً تشابه ما يصنع النمل أبعد من مستحيل
وأني توهّمت..
كنت أظنّك تشبه آباءهم
وأرشّ الأزقة من خلقي كي يقال:
له خلق من أبيه...

وأنت تكذب في كل عام وتزرع خوفاً لنا،
وتلوّن أحلامنا بالدماء فتفسدَ،
إيهٍ...
تحمّلت ضيمك أكثر من وجع العين والضرس
لا دَيْنَ... لا عرسَ
لكنني مذ أتيت أسدِّد،
لا ناقة في البلاد،
ولا أملاً بالنخيل...
النخيل الذي كنت منتظراً تمره فأتتني الحجارة!

يا أيها الحُلُمُ المتحوّل عبئاً،
ويا عتبة للرجاء تُعثّر روادَها...
خيبة أن أراك رغيفاً تعفّن في رزم الفقراء.

هنا الواقع يمثّل الوطن، وليس العالم كما كانت تتمحل النصوص المتشبّثة بالوجودية، والنص هنا محاولة إعلان براءة من خلال محاسبة حتى النص القديم نفسه، والذي هو هنا نص السيّاب نفسه، لكن إلى أي مدى يمكن الخروج بقينية التوبة من النص أو البراءة من الواقع من خلال آلية مكرّرة هي الكتابة لا غير؟!

5 ـ الواقع وسؤال الكتابة

في «أوراق بعيدة عن نهر دجلة» يكتب الروائي والقاص محسن الرملي نصه الجديد ويتساءل متشائلاً ومتسائلاً:

قرّرنا ترك هذهِ الدبابة بلا أسف ومغادرة هذهِ البلاد بأسف.. فهل غادرناها حقاً وها نحن نحملها بينَ أوراقنا وأضلاعنا في المنافي.

وهو نص مثقل بالذاكرة ومخلفات ما قبل سقوط الصنم العفلقي، لكنه يحمل هاجس: على ماذا كان الأسف حقاً؟!

فالقاص والروائي محسن الرملي سوف يحنُّ إلى نخيل البصرة وسوف يدلّه أهالي إسبانيا على قرطبة شبيهة بها، فإذا به يكتشف أنه يهرب من الوطن بأقدام الوطن فبات كشخص يتبع ظلّه لا العكس:

كيفَ وصلتَ بها إلى هنا يا عبد الرحمن؟ يا لأقدامكَ| أقدامنا التي ننساها إلّا حين تُؤلمنا فندرك أنها هي التي كانت تحملنا، عليها نقف وبها ننطلق، ضممتها إليَّ وخلعتُ حذائي والجوربين فصرختُ «البصرة».. كانَ اسمها مكتوباً على الأقدام.. عليها سأقف وبها سأنطلقُ إليه.

وهذا النص القصصي يوازي ما كتبه كمال سبتي في قصيدته الطويلة آخر المدن المقدسة، حيث يقول في مطلعها:

سَلامٌ على كُلِّ شيءٍ حيٍّ، سَلامٌ عَليَّ، أُشاطِرُ شُعوباً جائِعَةً مِثلي نَدَماً..

أبدأُ هذا النشيدَ وحيداً لِتَرَدِّدَهُ بَعْدَ نَهارٍ بارِدٍ مُدُنٌ، لَمْ أكُنْ قَدْ تَوَّجْتُ كَلامَها بالكَلامِ

في وَقْتٍ غَريبٍ أَخْرُجُ إلى شُعوبٍ لا تَعْرِفُ الكِتابَةَ مِنَ اليَمينِ إلى اليَسارِ..

فهناك وجع المنفى إزاء محنة الهوية، ووجع الهوية إزاء محنة الذات، أو بتعبير ورود الموسوي في قصيدتها المسمّاة بـ عطش يبلّلها وماء لا يصل:

يغزو المنافي بحثاً عن هوية

وتغزوه الهوية بحثاً عن ذات.

ولا يحتاج الأمر إلى كثير تحقّق من أن علّة التذكير هنا بالنسبة للشاعرة هو الموروث الطويل للمثقف العراقي وما شيّده في المنفى من مملكة أوجاع وحنين ومفارقات ومساءلة.

بينما نجد محمد سهيل في قصة «فنتازيا حساء القش» في مجموعته الأخيرة «الآن أو بعد سنين» يقول بانبهار متأخر:

لا أعرف عدد البيوت التي استأجرها أبي خلال أكثر من ثلاثين سنة.. منذ أن فتحت عيني ونحن نرحل.

هذه البيوت التي صوّرها الشاعر فاضل الخياط بأنها بيوت

اتكأت علينا فسقطنا، فيقول في نصه المعنون "بيوت بلا أسوار" :

البيوت التي خرجت من البيوت فخرجنا وراءها
التي اتكأت علينا دهراً فسقطنا معاً
هنالك من أطلق عليها ظلامه دفعة واحدة
من خبأها عن العيون فأضاءت
واستدلّوا عليها بالضياء.

من البيوت ما يتساقط وقت الرحيل
ومن البيوت ما يقف من شدة الخوف.

البيوت تماثيلنا الواقفات
أمهاتنا اللواتي أضعن مفاتيح الدار.

البيوت لغة لا تنطق إلا وقت الحرب
سماء قديمة امتلأت
بالعذارى الباكيات أتين من كل
أطراف الأرض واجتمعن على نهر حقيقي
التففن عليه ودثّرنه بالثياب
الممزقة والطين والدموع.

في هدأة القذائف التي
طرزت أطياف المدينة
نتهامس لئلا تسقط البيوت.

البيت أجمل كائن في الارض.
البيت قلب الارض

هنا لم تتغيّر معالم المكان والرؤية السياسية بفعل المتغيرات الجديدة الدولية والإقليمية على العراق، وإنما حصل انهيار أو لا أقل إعادة تشكيك بمقولة الهوية والانتماء، بمعنى أن الذي سقط ليس سطحاً مادياً ملموساً لإعمار مادي، وإنما انهيار للوعي الذاتي الداخلي للفرد والجماعة.

فاذا كان المثقف في مرحلة السياب وحتى الجواهري، هو يعاني من أزمة الهجرة القسرية والاغتراب، فإن محنة المثقف الآن هي أنه أضاع نقطة الحنين فلا مرسى هناك إذ كل ميناء سراب وكل ضفة وهم.

ومن هنا كان موضوع الوطن يحتلّ مكانة لا تنافس في الأدب العراقي، والوطن هنا مقولة قلقة لوعي الإنسان بنفسه وليس لمكانه كحيثية حسية، وهذه المحنة المستعصية كانت كفيلة بأن تكون قد أنتجت رؤى وجودية أثقلتها العاطفة أن تظهر كنصوص فكرية وفلسفية، فكانت الغلبة للأدبي على الفكري.

وهكذا يثقل الحنين كفعل عاطفة النص كمحاولة للتعقل، فنجد مثلاً:

أي الأزقة تفتح قمصانها للغريب
أعلق على الجدران انكساراتي
وأتوسّد الحنين.

وهو مقطع من قصيدة «إلى لغة الضوء أقود القناديل» في مجموعة باسم فرات «خريف المآذن».

فيما الشاعر نفسه في قصيدة «اسم بغداد» سيقول عن القمصان هذه:

فخر أزيز المدافع من قميص
رسمت السماء صافية لا نفوذ منها
محتها الصواريخ.

فالمثقف هنا يهرب من قميصه إلى قمصان الآخرين، فلا قميصه ينفع ولا قمصان الآخرين تستعار وتفتح. هنا يكون كل من الأنا والوطن عبارة عن: ذات توارب نفسها حضوراً واختفاءً.

وهنا تصل النوبة إلى صورة هذا الوطن قبل النص وبعده ومدى تطابق الصورتين، وكيف يتولّد أحدهما من آخر؟!

ولنختر هنا نصّاً بعنوان «العراق الذي لم يكن» لسعدي يوسف كجواب استباقي لطيّات ما سيأتي في أروقة البحث:

في ما يتعلّق بي، أنا المدعوّ باسمي، المثابِر على حِرفتي (كتابة الشعر)، عرفت العراقَ على صورتين لا ثالثة لهما

الأولى تتألّق بألوان الطفولة، وبما تمنحه الطفولةُ من سماواتٍ حرّةٍ، ومَشاهدَ لن تضاهى بالرغم من مَرِّ السنين ومرارتها...

البصرة والنخل والأنهار والجداول والحيوان والطير والناس. لقد ظلَّ العراقُ مسمّىً بهذه الأسماء؛ ولأن هذه الأسماءَ لا تمّحي بطبيعتها، ظلَّ ذكر العراق قائماً في تكويني الجسديّ والروحيّ، مثل كنزٍ لا يفنى.

تنقّلتُ كثيراً وطويلاً، وحاولتُ الإقامة في الأَرضين، هنا وهناك وهنالك، إلّا أن إقامتي الأثيرةَ العميقة كانت في مَشاهدِ الطفولة تلك.

الثانية هي صورةُ العراق شعراً، العراق الذي أحاوره وأحاولُهُ في النصّ الشعريّ. في التوصيف الأول والأوليّ أنتفعُ كثيراً من الصورة الأولى، وأضعُها أساساً تنبني عليه الإشكالاتُ والتناقضاتُ اللاحقةُ، أي أن الصورة الأولى تمهِّدُ السبيلَ أمام الصورة الثانية، وتقدِّمُ مشروعية البناءِ اللاحقِ.

العراقُ الشعريّ، لديَّ، ليس عراقاً شاعرياً، أعني أنه ليس في منتهى الجمال، لكنه عراقٌ حيٌّ يضجُّ بالحركة والتناقض والمرارة والاحتمالات. وقد انتفعتُ، فنّياً، من هذا العراق،

في رحلتي المديدة نسبيّاً. إذْ تعلمتُ من دُرْبَتي في معالجة أمرِهِ كيف أعالجُ الظواهرَ والموضوعاتِ في أماكنَ وبلدانٍ أخرى.

إذاً، العراقُ لديَّ، في نهاية الأمرِ، هو عراقٌ فنِّيٌّ. إنه عراقٌ لم يكنْ إلّا مجسَّداً في العمل الفنّي: القصيدة.

فهل يصلح الفنّي أن يكون عوضاً للواقعي؟!

وهل الفنّي بريء وممكن إلى هذه الدرجة التي يخالها سعدي يوسف. خصوصاً إذا ما علمنا بأن النص الفنّي هو كائن مؤجّل دوماً فكيف نعليه على وطن نعتقد فيه أنه يمثّل كائناً مؤجّلاً أيضاً؟!

لنترك الإجابة لفصول البحث القادمة ولنكتفي هنا بالقول بأن مشكلة الحنين والقمع السياسي والاغتراب الاجتماعي والتمرّد الديني، أمور تمثّل مرجل المخيال لكوثرة النصوص وتجعل النص المعاصر مثقلاً بما يشبه ندب الأطلال في النص العربي القديم. بيد أنه أحد معوقات النص العراقي (إن لم نقل العربي في أحيان كثيرة) للانتقال صوب إشكاليات الوجود العامة والسؤال الإنساني المطلق. حيث يفشل المثقف في الاقتراب من أسئلة الوجود وينجح في توهيمات رثاء الذات. ونحن في تتبُّع النص الجديد والكتابة المعاصرة الراهنة، نجد الآن محاولات في التخلص من ربقة هذا القيد والتطلّع نحو عالمية النص. بيد أن مشكلة الراهن العراقي

الجديد فإنه إذ كوّن رؤى جديدة فإنه أيضاً أعاد بأثقال قديمة، فتحرير النص هنا أتى ومعه ذات الأصفاد، فخرج المتابع بفرز علامات جديدة لم تكن محسوبة بعضها، ولم تكن داخل المتفكّر فيه أو انقلبت مقبولة وضرورية بعدما كانت مرفوضة بصورة ملحّة، في أحيان كثيرة.

وعليه فهذه السطور القادمة لا تعطي «حكماً» وإنما تفتح سجالاً، حيث تأتي هذه الأوراق تلتمس بعض توضيح استنباتات مشهد ضبابي بسبب الحرب والواقع الاجتماعي ـ السياسي غير المنجز من جهة، وبسبب رخاوة النص الوليد من جهة أخرى. وهذه السطور قبل هذا وذاك لا تدّعي أنها تريد مسحاً ببيلوغرافياً ولا توقفاً نقدياً متكاملاً، وإنما اقتراب من جحيم الواقع ونعمة النص، وتلمُّس الموقف التوفيقي والتلفيقي بينهما.

فإذا كان النص العراقي كان محطّ آمال كبيرة دائماً خصوصاً وأنه مثل انطلاقة الريادة الثقافية فإن الواقع العراقي مثل النموذج الأمثل لريادة العذاب، حتى أن عبارة دانتي التي سجّلها مكتوبة على باب الجحيم:

«يا من تدخل إلى هنا، تخلَّ عن كل أمل».

تكون بمثابة الإثارة والتحفّز للولوج للإشكالية العراقية نصاً وواقعاً حيث كلاهما في تطوره الجديد، يمنحنا فقداناً بالأمل لا مثيل له، وتقديماً لتمثيل حماية الأمل بدون شبيه. لذا نجد

أن الجحيم يتمّ مقاربته بكونه نعيماً وبالعكس وهو بلا شك تمثيل لورطة المصداق الواقعي وخيبة التمثيل الثقافي، وعلينا أن نتذكّر في نهاية هذه النقطة: أن «الحضارة» هي في نهاية المطاف عبارة عن تمثيل ثقافي والقدرة على تجديده، وبالتالي فإن العجز عن ذلك يُساوق العجز عن التقدّم بل الحياة.

الفصل الأول

بؤس النص الواقع

1 ـ 1 شياطين المعادلة البقتاتوسية

في الأعوام بين 125 و130 توفي الواعظ الكبير «أبقتاتوس» صاحب أصدق نصوص على الإطلاق في ذلك العهد من التاريخ البشري. كان أبقتاتوس سيداً في النص لكنه كان عبداً في الواقع الروماني آنذاك، وفيما كان الجلّاد يبتر ساقه، كان كل دوره هو أن يقول:

حذار، فلسوف تكسرها.

وبالفعل انكسرت الساق، لكن ساق مَن التي انكسرت.. ساق أبقتاتوس ـ النص، أم ساق أبقتاتوس الواقع؟!

جدل السؤال يفضي بنا إلى مأزق مفارقات الإجابة: فإن كان أبقتاتوس صادقاً فضريبته كسر ساقه الحقيقية، وإن كان النص يحمل نفاقه الداخلي، ككل نص قائم على المواربة، فإن الذي انكسر لا يعدو أن يكون أحد سيقان النص، وهي كثيرة على كل حال، لذا تمكّن أبقتاتوس أن يبقى حياً وتتحوّل نصوصه إلى مصدر لكوثرة نصوص قساوسة الإنجيل، بل كان مشيه طويلاً ولمسافة شاسعة تكفي لوصول اسمه إلينا.

ونحن إزاء المشهد العراقي الثقافي والثقافوي، نجد أنفسنا

نمشي بين النصوص وهذه المعادلة البقتاتوسية، تمشي معنا. فأي فقرة يغيب فيها النص أو الواقع أو يتغيّب نجد أن المسافة تكتمل بساق مكسورة للواقع أو للنص.

هذا لا يعني أن المثقف العراقي لم يتنبه إلى تداعيات تكرار الواقع على الثقافة وخراب الثقافة على الواقع، أو علاقة الواقع بالنص بما يخلق للمثقف تحدي الانفلات أو الاختراق كشرط للابداع كما في قصيدة "سجاجيد" لعلي الرماحي، فيما راح يمازج تارة ويماثل أخرى مسلم الطعان في قصيدته "سقوط النجوم" و"نشيد الكواكب":

نجومٌ تتساقُط...
بعيداً عن مسرح تربتها
قال النصُّ الطينيُّ:
نحنُ شعيراتٌ نبتت في هامة هذي الأرض
أوراقُ شجيرات تسقط
نسقطُ.. تسقطُ.. نسقطُ.. تسقطُ.. نسقطُ
في أول هبة ريح تأتي من أرض نائية
نحنُ شعيراتٌ أو أوراقُ شجيرات آيلة
لسقوط ما...
لما نسقطُ...
تظهرُ هذي الأمُّ الطينيةُ صلعتها

صلعاءُ هذي الأرضُ إذن...
وكاتبُ أو مخرجُ هذا النص ـ الكون
تتهشمُ في قبضته صلعةُ هذي الأرض
حسب مشيئته...
في أصعب فصل من مسرحنا الطينيّ
أيُ نجوم نحنُ إذن...؟!
إذ لا نقدرُ أن نحفظ بعض بريق
أعطاهُ لنا صانعُ هذا النص-الكون
أعطانا أدواراً تمكننا من حفظ الضوء
تجاهلنا الأدوار...
نسينا أن نحفظها في جرّة وجدان فطريّ
وصرنا نجوماً طينية تهوي
نهوي.. تهوي.. نهوي.. تهوي
دون بلوغ سلالم فطرتها...
أي سقوط يأخذُ منا ضوء النصّ...؟!
يا لخيبة ما قدمناهُ هنا
أو في أرض نائية ما زال بنوها
يقتتلون على عرش طينيّ...
نجومٌ تتساقطُ بعيداً عن مسرح خطوتها الأولى
ثمة سماءٌ طينيةٌ رصّعها كاتبُ هذا النصّ-الكون
بكواكب مزهرة صنعت من نصّ العمر

نشيداً ضوئياً...
كي تنشدهُ جوقاتُ الطين...
الطينُ المارقُ عبدٌ لقرين ناريّ
لم يسجد للطين العارف بالأسماء
في أول عرض يشهدهُ
كاتبُ أو مخرجُ هذا النصّ-الكون
ثمة كواكبُ مزهرةٌ صنعت من نصّ الصبر
نشيداً ضوئياً...
أدّتهُ بنجاح ضوئيّ فوق مسارح لوعتها
ثمة كواكبُ نسجت نصوص مسرّتنا
كتبت بيراعات دماها نصّاً كونياً
ما زلنا وبنجاح طينيّ
لا نأتي لعروض مآسيه...
نجومٌ تتساقطُ بعيداً عن مسرح تربتها
نجومٌ تفقدُ بريق عذوبتها
في فصل سقوط مرّ...
أما كان عليها أن تنتظر المنقذ
من ظلمة هذا النصّ الأصلع...؟!
نحن شعيراتٌ تسقطُ من هامة هذي الأرض
صلعاءٌ هذي الأرضُ إذن...
نحن شعيراتٌ أو أوراقُ شجيرات آيلة

لسقوط ما...
نسينا أدوار الضوء...
وأسدل مسرحنا الطينيُّ سدوف ستائره
علينا نحنُ الباقون المنتظرون
مأساة سقوط لشعيرات
كانت يوماً ما...
تنبتُ في هامة هذي الأرض
أن نتمسّك بآخر حبل ضوئيّ
يعيدُ الينا بهجة نصّ
تكتبُهُ أشباحُ النور المحتفلات بنصّ العرش
علينا أن نستقبلهُ...
ليس ببريق نجوم نحن صنعناهُ لأنفسنا
بل نستقبلهُ...
بنشيد كواكبه المحتفلات بنصّ العرش.

وفي مقال تحت عنوان «ما أصغر الدولة ما أكبر الفكرة، خطوط عن علاقة المثقف بالدولة في العراق»، يقول حيدر سعيد:

كان ثمة إيمان بوظيفة الدولة في الثقافة، ولكنَّ ثمة بغضاً لشخوصها. أوديب والتيه النيوليبرالي هكذا، تتشكّل هذه الصيغة الأوديبية الغريبة التي تختزل علاقة المثقف العراقي

بالدولة، هذا المثقف الذي ورث أبوّةَ الدولة ومعارضتَها في الوقت نفسه. غير أن المثقف العراقي لم يستطع أن يقتل أباه، ولم يستطع أن يغيِّر شخوصَ الدولة، فلقد قُتِلت الدولة وقُتِل شخوصُها بيد أجنبية في 9| 4| 2003. كيف كان سينهي سوفوكليس هذه الدراما لو أن أوديب لم يقتل أباه بيده، وقُتِل بيد غريبة، أجنبية؟

إن الدولة| الأب، التي كان المثقف العراقي يتمنّى إصلاحها بتغيير القائمين عليها، انتهت من حيث هي دولة راعية للثقافة مع سطوة النموذج النيوليبرالي في عراق ما بعد صدّام، ذلك النموذج الذي يريد أن يحجِّم دورَ الدولة في دعم الثقافة ويطلقها إلى منطق السوق. هنا، كان يتشكّل تيهُ المثقف العراقي، من الشدّ بين النموذج النيوليبرالي وحلمه بدولة راعية، رازقة، أبوية، تستبدل ـ مجرد استبدال ـ بنظام صدّام وحزب البعث نظاماً مقبولاً. ثمة مشكلة في تعميم النموذج النيوليبرالي على بلد، مثل العراق، خارج من تجربة مشوّهة ظلّ الفردُ فيها مرتبطاً بالدولة، ولكن، ثمة مشكلة جوهرية ـ أيضاً ـ في رؤية المثقف العراقي للدولة. ثمة حاجة ملحّة لتنقيح هذا النموذج النيوليبرالي، ولكن الرهان الأساسي يتعلّق بقدرة المثقف على إعادة بناء رؤيته للدولة وعلى إعادة صياغة علاقته بها. قد يكون هذا هو الطريق الوحيد لأن تكون بالفعل، خاتمة لهذا الإرث الثقيل.

عنوان المقال يذكّرنا بديوان عدنان الصائغ «سماء في خوذة»، حيث إشكالية احتواء الصغير للكبير. ودعنا لا نكمل القول ولنطالع ما يكتبه حاتم الصكر تحت عنوان: راهن الثقافة العراقية: التماع الذاكرة وسراب المستقبل:

إن الإكراهات التي يعاني منها خطاب المثقف العراقي اليوم، تتّخذ مظاهر حساسية بعض الأحيان، مفرطة في التفاؤل دون أسس أو معطيات واقعية أو مستقبلية، أو على العكس تشيع يأساً وإحباطاً بصدد مستقبل الثقافة،وهبوطها إلى أسفل سلم الأولويات وتراتب المشكلات والمهمات الملحّة، وكلا الحالتين: التفاؤل المجاني واليأس العدمي، لا تقدِّم وصفاً صائباً، ولا توصي بعلاج ناجع لما أصاب الجسم العراقي كله ـ والثقافة كجزء حساس منه ـ خلال عقود الديكتاتورية، وزمن الاحتلال، والارتباك ويقظة النائم من العقد والطفيليات المتكلّسة والمتراكمة في خلايا هذا الجسد المطعون تاريخياً، منذ حياته الأسطورية الأولى التي مثّلتها ملحمة جلجامش، مروراً باللحظة الكربلائية الحزينة ودرامية المراثي الحسينية، حتى سقوط بغداد المريع في القرن السابع الهجري، وعصور الانحطاط والخلافة العثمانية، والانتداب البريطاني والملكية، وانتهاءً بصعود الديكتاتورية وسلطتها القمعية الشمولية، وما أوصلت إليه البلد من كوارث وخسائر وهجرات وتطبيع وخوف.

إن كل شيء الآن غائم وضبابي وحتى العقلية المدنية التي لا تحيا الثقافة بدونها هي في أزمة وعلى حافة خطر مريع، إذا ما قدّر للخطاب الديني أو تنويعاته أن تهيمن لتبثّ من جديد نوعاً من ديكتاتورية قاسية، ستقضي على كل البنى المدنية التي صارت جزءاً من شخصية العراق وثقافته بالضرورة، احتكاماً إلى فسيفساء الواقع العراقي بشرياً وديموغرافياً ودينياً وقومياً.

كما أن التعويل على أن لدى الثقافة والمثقفين حلولاً سحرية تقفز على التباسات الزمن العراقي هو أحد الأوهام والمقاتل في الخطاب الثقافي السائد..

فحال المثقف لا يرشّحه الآن لأي دور، إذ يتقدّم السياسي بطبيعته الالتهامية ليأخذ كل شيء يرتّب الصلة بالمحتل، ويمحو الذاكرة، ويحاصص في فضاء السلطة، وبنى مؤسساتها.

الدولة والمثقف كلاهما هنا ساقان لجسد الحضارة لكنهما ساقان غير متصالحين وغاية كل منهما تخالف الأخرى، والدولة هنا سياسة غائمة يتمّ قراءة الثقافة بها بكونها ضبابية فلا ينال منها سوى التماع وسراب، والدولة هنا، في كلا المقالين، تمثّل الواقع بينما المثقف هو النص وعليه تكون إعادة صياغة علاقة المثقف بالدولة تحتاج إلى تمعّن أكثر عمقاً وأكبر حيطة.

فبينما كان المثقف العراقي يجمع كل طاقته ليحتضن آخر موضات النص، بات الآن يشكّك بجدوى أن يكون ذلك فعلاً ثقافياً وأنه محض أحلام يقظة، فعاد يعتقد بأن أزمة الإبداع الثقافي والفني تتمحور بنسيان أو تناسي الواقع كحال الشاعر أحمد عبد الحسين في بحثه «حرب على الينابيع» أو الشاعر فوزي كريم في كتابه «تهافت الستينين»، حيث يعتكف على التأمل النثري بالقول:

في الستينيات كنا نقرأ أعمال دستويفسكي بهوس. داخل هذا الهوس لم نتوقّف عند شخوص رواية «الشياطين» لنذعر. كانت تلك الشخوص كفيلة بأن تثير الذعر في قرّاء على هذا القدر من الشبه بها.

شياطين دستويفسكي هم ستينيو روسيا القرن التاسع عشر. جيل احتفى بـ «الفكرة العظمى» التي ورثها عن الجيل الأربعيني، وذهب بها، بطيش الأطفال الحمقى، إلى أبعد مدى من التطرف.

كانت ستينيات روسيا القيصرية، قبل قرن من ستينيات العراق والعالم الغربي، تضجّ بجيل يستحقّ أن يوصف بـ «الموجة الصاخبة» أو (الروح الحيّة). فالثقافة مسيّسة لدى الجيلين بصورة تامة، وهوية المثقف تكمن في انتمائه العقائدي. والجيل منقسم بصورة حاسمة إلى تيارين لكل منهما فروع، الأول يستلهم الغرب وحداثته بكل ما ينطوي

عليه من تيارات فكرية وسياسية. والثاني يتشبّث بالجذور القومية بكل ما تنطوي عليه من معايير وقيم. وكل منهما يدّعي سعة الأفق، التي لا تضيق باستيعاب حسنات الطرف الآخر. ولكن تسييس هذا الميل الفكري يلغي أية إمكانية لسعة الأفق المزعومة، لأن الفكرة سرعان ما تتحوّل إلى عقيدة عمياء. ورجل العقيدة العمياء، أو المبصرة، يلغي «الآخر» كوجود يشكّل طرفاً لتحقيق الحوار. لأن رجل العقيدة ببساطة لا يعرف إلّا شكلين للتعبير: «الحوار مع النفس، أو المحاضرة»، على حدّ تعبير أوكتافيو باث. انتشار الصحافة وفاعليتها في الوسط الثقافي عامة شبه آخر يجمع بين الجيلين المتباعدين، ودستويفسكي الروائي نفسه كان مسؤولاً عن مجلتين فكريتين: «الزمان» و«العهد»، وعبرهما كان كثير الجدل، كثير الخصام. وللتأكيد على قرابة الأدب والسياسة، كان يضع تحت عنوانيهما عبارة: «تعنى بالأدب والسياسة».

الشبه الأساس الذي يظلّل الجميع هو اندفاعتهم المتطرّفة باتجاه الأفكار المجرّدة، دون التفاتة إلى الواقع الأرضي.

لكن هذا «الواقع» الأرضي الذي يفترض به أن يكون متعدّداً فيتعدّد من ثم النص ويبدع المثقفون المشتّتون في بلدان كثر أنواعاً مختلفة من الرؤية، بدل ذلك نجد أن هناك ثمة نوعاً واحداً من الخطاب والرؤية، الخطاب والرؤية

اللذان يتجاوز الأمر فيهما أن يكون نقداً للمثقفين كما هو حال نظر فوزي كريم أعلاه، بدليل أن قراءة فوزي كريم تعتمد شياطين دوستويفسكي بينما نجد سليم مطر في كتابه «الذات الجريحة» يعتمد في القراءة على مسخ كافكا، في حين نجد صدام حسين قد أسند رؤياها إلى الشيطان والمسخ الأول في روايته "أخرج منها يا ملعون"، هكذا تبلغ منغولية النص ذروتها ويتكشف لنا نسق أبعد بكثير من نقد للمثقف (كما عند فوزي كريم كمثال) أو مقاربة في القراءة السياسية الجديدة كما لدى سليم مطر، أو في محاولة مد الهيمنة إلى جميع الميادين بما فيها الكتابة كما لدى الديكتاتور، الأمر الذي يعني أن الالتفات إلى الواقع الأرضي، ليس كافياً وإنما هناك خطوة أخرى تتمثّل بالقدرة على فهم أن هذا الواقع متشكّل بأنواع شتى قد تكون حتى الآن متجاوزة العوالم الوهمية والخيالية للإنسان ونماذجه التعبيرية التي يفترض بها هي الأخرى أن تكون متعدّدة الألوان والفحوى.

فمثلاً، في قصيدة طويلة لوجيه عباس حينما كان ماكثاً في بغداد عنونها «يا سومري الطين» قاصداً بها نعي الفنان الكاريكاتيري مؤيد نعمة، ولنتحمّل بعض الشيء ونحن نثبّت القصيدة على طولها المفرط (نختصرها قدر الإمكان) والتي هي نص كعادة وجيه عباس يستند فيه إلى حمولية الشاعر العراقي صاحب الريادة الأولى مع إشكالية المنفى، أقصد

زريق البغدادي، لذا تجد أن وجيه عباس يحاول أن يتطابق معه حتى في الكنية فيكتب قصيدة إلى نفسه ويسمِّيها «إلى أبي علي» فيما قصيدة أخرى تحمل اسم زريق البغدادي صريحاً. وعلى أية حال هذا التشبّث هو أحد الأمور التي تحجم نص وجيه عباس عن الانفتاح وتجعل منجزه الكتابي يلتفُّ على نفسه كدائرة فيتاح استبدال الكثير من أبيات القصائد من هذه القصيدة إلى تلك مع ما يفترض به من اختلاف في الموضوعات.

ولنقرأ الآن هذا النص الطويل:

عبث الصدى بأصابع الحناء
فمشت بك الكلمات فوق الماء
(...)
لي ألف حنجرة تشيِّد مأذناً
وفمي بلا صوت وأنت ندائي
(...)
من أين؟ لا وطن لكفك أيها الغافي
على وطن من الأسماء
(...)
يا أيها المسكون بالأخطاء
إن جئت في الوطن العراق خطيئة
وخطيئة لو كنت في الشرفاء

وعمالة لو كنت في الفقراء
وخيانة لو كنت في النبلاء
أنقاض ذاكرة تكاد من العفا
تتلو بصوتك آية الفرقاء
ما بيننا سقط البياض ومذ همى
وقف السواد هنا بلا إمضاء
ما بين أن أغمضت عيني لم تلح
ورأيت خطوك في دمي وبقائي
وسمعت همسك، كان بحرك في دمي
ومددت كفي، كنت أنت إزائي
لا أرض تنكر محجريك، وكلما
هتف العراق نطقت بالبأساء
تهذي الأصابع والنوافذ غيمة
حتى تراك بمقلة عمياء
إني سأهرب من عراقك، والمدى
أنّى ألتفت يضجّ بالشهداء.

***

يا سومري الطين: ألف مجرة
دارت بك الدنيا على الرمضاء
نمشي على كفيك ننكر ظلّنا
فتكاد تعرفنا بلا أسماء

نطأ المنافي بالعيون تلفّنا
فتسوطنا البلدان بالإيماء
وطن يبيح لغير أهلك عرضه
وبنوه في الماخور كالعذراء
فطم الطغاة عيوننا فتكحّلت
برماد هدبك مقلة الجبناء
كنا نلوذ من القبور بصمتنا
ونقاد بالموتى إلى الأحياء
كنا يتامى لا الشمال يلمّنا
ونأى القطيف بنخلة الأحساء
قمم أذلّ الظالمون سفوحها
وعلى الصرائف ذلّة الغبراء
كنت ابن صخرتها التي بك زاحمت
مرقى سواك، ولم تكن بسماء
وتخيّرتك على الظنون لأنها
وجدت بكفك نخوة الكرماء
خمس على شفة الثلاثين استوت
والسامريُّ هو الكليم الرائي
العجل رب والرسالة عفلق
وسبيل بعثك سورة الزعماء
وثياب حمدك يا عراق قصيرة

أنّى ستستر سوأة برداء؟
قومية العربان حاضت بالمقابر
والمحابر في فم الخطباء
خلعت حروف العطف كل ثيابها
كي تستعير مسدس الشعراء
وصليب أهلك في الهجير مقابر
حين أورق التابوت في الفيحاء
يوم استفاق التيه بين صباحهم
سجدت لياليهم على سيناء
خرس الكليم فلا المقدس في طوى
وعصاه تجلد باليد البيضاء.

***

من أين نبدأ؟ تنتهي الأشياء
تبدأ في الحكايا أول الأشياء
لي كل هذا الجوع متخمة يدي
وأمام وجهك والجنوب ورائي
عيناي جائعتان كن ملحي وكن
زادي فليس سوى الجفون إنائي
لرغيف هذي العين تحمله
الأكف على يديك بضحكة سوداء
كن قبلتي ووضوء هذي الروح

قد سكنت صلاتي واستبيح دعائي
خذ أيّ حرف وابتكر بلداً به
ودع الخطوط تمدّ بالأعضاء
أمطر بخرساء الملامح ثورة
تبقيك رايتها على الأصداء
يا أيها المذبوح في الوطن الذبيح
هناك، بين أسرة الإفتاء
هم باسم ربك كفروك وباسمه
خلقوك من طين به ودماء
لا ماء غير مدامع الجبل التساقط
ضوؤه فجرى على الظلماء
لا جمرة التاريخ توقد شمسه
ولها بعين الجرح ألف قضاء
يا عطر هذا اللون تبتكر البلاد
بلاده فتغصّ بالأشلاء
اللافتات السود في «حي الأرامل»
راية لحكومة الفقراء
الوطن العراق ولليتامى دولة
ورغيف كفّك أشرف الرؤساء
أيتام دارك «برلمان» أيها
الوطن الحبيس بمجلس الوزراء

وبلاد عينك دمعة ومسيلها
يمٌّ سيجرف حفنة الدخلاء
ونحيب أهلك مصحف وتلاوة
ما أنزلت في سورة الإسراء
كفّ ستصفع وجه قاتلها بها
لتعود ثانية إلى الإغفاء
عدنا إلى وطن من الأغراب
في الوطن الغريب بأوجه الغرباء
جئنا إلى وطن من الأحزان
في البلد الحزين بأوجه البؤساء
عدنا بيوسف في المزاد، وكلنا
يعقوب يبكي ضيعة الأبناء
جئنا لنخلة طهره المفقود
ما بين المسيح ومريم العذراء
عدنا تفرّقنا فتاوى الحيض في سقط
الحديث ومنطق الفقهاء
جئنا إلى وطن يسافر في الحقائب
والمناصب في يد السفهاء
من كربلاء لكربلاء وكلّنا
شمر وألف يزيد في الطلقاء
يوم استعار اللّه وجه أميرهم

وكأن ربك من بني الأمراء!
عدنا نكفر بعضنا، هذا انفصالي
وذاك صنيعة الحلفاء
هذا يفقس بيضة الإسلام
بالإرهاب بين سقيفة الخلفاء
كثر الوصاة على عراقك مثلما
كفلت يتيمك ثلة الآباء
وطن لكل دويلة تركت
هناك يهودها في دولة الإقصاء
من أين نبدأ تنتهي الأشياء
تبدأ في الحكايا يا أول الأشياء

فهذا الشاعر يوم كتب هذا النص لم يكن قد قارب المنفى لكنه مع ذلك نجده يحدِّد:

يا سومري الطين: ألف مجرة
دارت بك الدنيا على الرمضاء
نمشي على كفيك ننكر ظلّنا
فتكاد تعرفنا بلا أسماء
نطأ المنافي بالعيون تلفّنا
فتسوطنا البلدان بالإيماء.

أي أن الشاعر يتوحّد هنا مع مواجع إخوته الذين في الشتات لكن الشاعر سوف يصل إلى ذات النتيجة؛ فهو بعد

ذم من عاف الوطن، وبارك يد الرسام التي تنجب الوطن، يصل إلى وهم الوطن:

من أين؟ لا وطن لكفك أيها الغافي
على وطن من الأسماء.

وهذا طبيعي بعدما وصل نَصْلُ الشعر إلى عمق الجرح القديم المستجد:

عدنا بيوسف في المزاد، وكلنا
يعقوب يبكي ضيعة الأبناء
جئنا لنخلة طهره المفقود
ما بين المسيح ومريم العذراء
عدنا تفرّقنا فتاوى الحيض في سقط
الحديث ومنطق الفقهاء
جئنا إلى وطن يسافر في الحقائب
والمناصب في يد السفهاء
من كربلاء لكربلاء وكلنا
شمر وألف يزيد في الطلقاء.

ومحنة الاسم محنة جديرة بالتأمل، فالعراقي فَقَدَ أحد أهم مقومات الوجود ليس المكان فقط وإنما الاسم أيضاً، فقد سبق لمحمود البريكان أن صرخ «يا ضياع اسمي وحقيقتي»، هذا ما نجده أيضاً لدى كاتب معارض للنظام العفلقي السابق مثل كمال سبتي حسبما أثبتنا ذلك في كتابنا «الذوات

الجريحة» أو ما نجده لدى شاعر آخر بقي يعتزّ بعلاقته بصدّام حسين والترنّم بعطايا الديكتاتور، حتى آخر لحظة من حياته. أعني يوسف الصائغ، ولنستعرض هنا قصيدته الطويلة المسمّاة بـ «أما كان يمكن» حيث يقول:

هنا أنا، واقف،
فوق أنقاض عمري. . .
أقيس المسافة،
ما بين غرفة نومي. . . وقبري. . .
وأهمس:
واأسفاه. .
لقد وهن العظم،
واشتعل الرأس.
واسودّت الروح،
من فرط ما اتّسخت بالنفاق
سلام على هضبات الهوى
سلام على هضبات العراق
. . . .
إنها الساعة الثانية
وثلاثون، من بعد منتصف الليل
بغداد. . . نائمة،
والهزيع. . . ثقيل

وحده النهر مستيقظ... والمنائر،
والقلق المتربّص... خلف جذوع النخيل...
فجأة...
صرخت طفلة الخوف، في نومها،
وتململ، في العش... فرخ يمام
وصاح المؤذن، في غير موعده:
استيقظوا... أيها النائمون
وماد المدى...
وتجعّد جلد الظلام...
واقشعرّ السكون...
ترى..
أما كان يمكن،
إلّا الذي كان؟
أما كان يمكن، إلّا الذي سيكون؟...
كان لا مناص، سوى
أن تخان على صدق حبك،
أو تخون؟
.....
قمر من دم
قد التصقت، كسر الخبز فيه...
دم... وتراب...

وهزّ.. على منكبيه، غراب...
ولقد نظرت بمقلتي ذئب، إلى وطني،
وأحسست الهواء يجيئني دبقاً...
يبلّله اللعاب...
ورأيتني، أتشمّم الجثث الحرام،
أفتّش القتلى،
عن امرأتي...
لكن..
صاح غراب البين...
فانشقّ المشهد قسمين:
مشهد عن يسار ضريح الحسين
وآخر، في ملجأ (العامرية)...
فرويداً...
حتى يبتدىء القصف،
وتصعد من بين شقوق
الإسمنت المحروق، تراتيل الخوف
ترافقها أنّات مخاض...
تسقط أخرى، ينفجر الملجأ،
ينهدم السقف،
وتحترق الدنيا، فنموت...
ونسمع،

بين الموت،
وبين اليقظة
صوت جنين يضحك تحت الأنقاض...

***

واقف، فوق أنقاض عصري...
كالصليب...
يمدّ يدين مضرجتين،
فما، بين يأس... وصبر...
ألا.. أيها الراهب، الأبدي، الجريح...
أما آن لك أن تستريح
وتدرك، أنك،
لست المسيح...
وإن اختيار الطريق إلى الجلجلة...
لم يعد معضلة...
ولكنه...
في زمان كهذا الزمان...
غدا مهزلة...
ومحض جنون
ترى...
أما كان يمكن إلّا الذي كان،
ما كان يمكن إلّا الذي سيكون؟

بلى..
كان يمكن...
لكنَّ خمسين عاماً من الحب،
لا بدّ تتعب..
والصبر.. يتعب..
والحلم.. والوهم..
هذا العذاب البريء...
في وداع حبيب مضى...
وانتظار حبيب يجيء...
....
وقد كنت من وحشة الروح،
أرنو لبغداد...
أبحث، عن منزل لي بها
وأذكر
أنك أهلي.. وبيتي...
وأن على بابنا،
جرساً للمحبين
أقرعه، ثم أدخل
اللّه!!!
هذا إذاً، كل ما قد تبقّى؟
سرير كسيح...

وغرفة نوم مهدّمة،
ما تزال معاطف من رحلوا
معلّقة، فوق جدرانها...
ومكتبة سقطت كل أسنانها،
وأهملها العاشقون..
علام إذاً يكتب الشعراء قصائدهم
وممَّ ترى يشتكون...؟
فما زلت أذكر... أنّا مشينا وحيدين
نبحث عن فندق للعناق...
وحين وجدنا الشوارع مهجورة،
والفنادق ممنوعة على العاشقين،
اخترعنا الفراق
سلام على هضبات زمان مضى
سلام على هضبات العراق
يومها،
كان للحب بيت صغير،
يعود له في المساء..
ولم يكن الحزن قد بلغ الرشد،
والخوف،
ما كان قد أفسد الكبرياء...
ولم يكن الشهداء

يموتون من قرف... أو رياء...

....

أبداً

كان يمشي إلى الموت،

مكتفياً بمحض رجولته،

وبزهو الدموع التي في عيون الحبيبة...

وحين دنت ساعة المجد،

غالبه حبه..

فانحنى خاشعاً...

وقتل، جلاده..

وصليبه

....

واقف كالمرابي..

في تخوم الضياع، وعصر الخراب..

على كتفي،

ببغاء محنّطة

وفي الصدر.

قبّرة بجناحي غراب...

غير مستنكف من مشيئتي...

ولا نادم، لأني،

لمحض شراب.

هدرت شبابي . . .

ندمي .

إنني ما رهنت ضميري،

وما بعت،

ـ ساعة ضيقي ـ كتابي . . .

ولم أنسَ هذا الذي كان،

أو سيكون . .

فانهضوا أيها العاشقون . .

إنها الساعة الثالثة . . .

بعد منتصف الليل . .

بغداد،

واقفة مثل مرضعة،

على كتفها قمر ميت . .

وفي الرحم منها جنين عجيب . . .

رأينا على الأفق المستريب،

نحلة من حديد . . وأنياب ذيب . .

والليلة،

سوف يسيل من القمر الميت،

خيط دم أسود

يعلق بالروح وبالأغصان

والليلة،

تنبت في الملجأ،
أدغال العصر الأميركي الملعون،
وتكتمل الأحزان
وستطفو،
قبل الفجر،
خنازير سود،
ذات زعانف من لهب، وحديد.. ودخان..

. . . . . .

وعما قليل..
تستأنف المجزرة..
فمن يشتري التذكرة؟...
إني ابتعت، لهذه الليلة، تذكرتين،
فكنا اثنين،
أنا،
وحبيبة قلبي
في منتصف المشهد...

. . . . . .

لكأني أرى،
مثلما يحلم النائمون..
عراقية،
تتفتّح من فرح،

في الفراش الوثير..
وأراني،
أمشّط شعر محبتها،
فترمقني بامتنان،
وتمسح فوق يدي بالحرير..
كأني أرى.. وأرى.. وأرى...
إنما، فجأة،
يفتح الباب...
يدخل مخدعنا، فتفذ من دم،
فتنطفي، الرغبات،
وتترك فوق السرير...
جثة امرأة، كنت أحببتها،
ستبقى بلا كفن، في ضمير الحضارة
إلى أن يدبّ الفساد بها...
فتفتضح، سر العلاقة،
بين القداسة، في ما نحب،
وبين الدعارة...

***

واقف،
فوق أنقاض بيتي..
أفتّش عن جثة امرأتي..

ودمية بنتي..
ويسألني الناس،
للمرة الألف..
ـ ما كان يمكن؟
أصرخ!
ـ لا.. أبداً.. أيها الظالمون..
فإن تك خمسون عاماً
من الحب تتعب،
أو يكن الصدق يتعب،
فالكذب..
آه من الكذب..
هذا العذاب البذيء..
في اقتفاء النجوم التي لا تضيء..
والتثبت،
من قمري المحاق..
سلام على هضبات المنى
سلام على هضبات العراق
يا زارع الحنّة...
ازرع لنا ريحان...
ففي غد... ستنجلي المحنة..
وتذهب الأحزان

أما أنتم..

فانتظروا، ثانية

منتصف الليل

فإن صار القمر المنذور،

على سمت الخيل،

اتّجهوا للباب الشرقي،

ودقّوا فوق جدار القلب..

حتى ينهض نصب الحرية ثانية...

ثم تبتدىء المعجزة

***

فرس أشهب..

مقطوع الرأس..

رآه الحراس،

يحلِّق فوق الساحة

تتبعه عشرة أفراس..

وعراقي

يخرج من بين الناس،

ويصعد مثل براق من نور

في يده،

رأس مصنوع،

من ذهب ونحاس..

قال الناس،

رأينا الفارس،

يومي للفرس المذبوح

فيقترب الفرس المذبوح

ويلتحم الرأس..

وسمعنا..

إذّاك صهيلاً،

يتردّد مثل البرق،

امتدّ من الغرب

إلى الشرق

وفاحت في الساحة

رائحة النهرين.

***

جزدان خديجه

يوسف الصائغ

منذ كنت صغيراً

كان الناس يقولون

لمن يتوخّى في سعيه أي نتيجة

فتّش في جزدان (خديجه)

هذا جزدان (خديجه) ما مثله جزدان

في أي زمان... ومكان...
وتذكر
أن خديجه، أيضاً،
ليست أي امرأة،
بين النسوان
يمكن أن يقصدها أيّ كان..
أبداً...
أن خديجه أرملة عوراء
لها في رأسها قرنان...
تنتقل راكبة فوق جمل...
لا يستر عورتها إلّا جلد حمل...
وانطلقت،
من مطلع هذا القرن،
تفتّش عن سرّ ولادتها،
دون أمل
حتى يئست
فانكفأت تخفي خيبتها
في جزدان
جزدان ما مثله جزدان
في أي زمان ومكان
ولهذا صار الناس يقولون،

لمن يبحث عن أي نتيجة...
فتّش في جزدان خديجه...
الويل لكم...
ويل لي...
ماذا لو أن (خديجه)
ضيّعت الجزدان؟؟؟

***

حتى اسمي...
يوسف الصائغ
استوقفني لص في الليل
وهدّدني...
فحلفت له أني لا أملك شيئاً...
قال: إذن.. قل لي ما اسمك
أو سوف تموت..
فضحكت،
وقلت له:
ـ صدّقني.. يا لص الليل...
حتى اسمي
أخذوه مني.

وهو تكرار لمقولة محمود البريكان «يا ضياع حقيقتي واسمي» والتي نجد صداها كظاهرة تستحقّ الرصد في الكتابة

العراقية والعربية. فإذا توحّدت الكتابة ما بين شاعرين متخالفين هما يوسف الصائغ وكمال سبتي، فإن نجد التوحد في ضيعان الاسم ما بين محمود البريكان وأديب كمال الدين، وهما شاعران متباينان كلياً، يقول أديب كمال الدين في مجموعته المسماة «تفاصيل» في نصّ تحت عنوان قصائد صغيرة:

هل تذكر مَن سمّاك
أعطاك الخيبة واللعبة؟
هل تذكر مَن أعطاك
سمّاك باسم اللعبة؟

في نص يوسف الصائغ الاسم يتم أخذه فيكون خذلان، وفي نص أديب كمال الدين الاسم يُعطى، فيكون خذلان أيضاً، حيث كل من الأخذ والعطاء يتراوحان على تسليب الذات (= المسمّى)، وذات المشكلة نعثر عليها في رواية حميد العقابي «اصغي إلى رمادي» كما تدوّنه صفحاتها مثلما جاء ص 43ـ 48 وغيرها من الصفحات مثل ص 53، بل البنية التحتية للرواية هي محاولة الفرار من مأزق الاسم ومحاولة تشكيل اسم وذات أخرى.

هنا إذن نلاحظ وحدة النص ما بين المثقف الذي هو في نعيم السلطة، مثل يوسف الصائغ، وبين المثقف الذي تصبّ عليه نيران جحيم السلطة؛ ما بين شاعر منعزل اغتيل داخل

الوطن، وبين شاعر له كامل الحضور ومواصلة الكتابة. . فهل يصلح هذا بأن يكون دليلاً على وجود مشكلة داخلية في النص العراقي وليس عوامل إكراهية خارجية يا ترى؟!

وهل نجد هنا مفتاح تعليل ظاهرة تنامي كتابة النص المفتوح المغلق الضبابي المعتّم منذ السبعينيات فما بعد، حيث تضيع الأسماء والعناوين فلا يتبقّى سوى «ظل شيء ما» حسب كتابة الشاعر الراحل كمال سبتي؟!

وعلى أية حال فإذا كانت سمة الاختزال في مجموعة «حينما يتكرّر الوقت يتوقف» للشاعر سعد ناجي علوان، هي سمة الميل الذي يفرضه تعب تكرار المأساة وخسران الواقع، فلا يتبقّى ثمة خروج من الحلم إلّا بالسقوط فيه مرة أخرى، كما تلمح إليه رواية علي عباس خفيف «عندما خرجت من الحلم» والتي تحكي تطور الواقع العراقي في الستينيات، أو نقيضها رواية برهان الخطيب «بابل الفيحاء» حيث يستمر فيها نوع من السذاجة بين الناس رغم جميع الانعطافات الحادة، فيكون النص تعريفاً للمستحيل بكونه دورة حياة خريفية متكرّرة من فصل واحد أصفر.

وعليه أفلا يمكن أن يكون طول القصيدة والنص لدى آخرين (الذي نجد نسقه المتصل من قصيدة الجواهري: طرطري، وقصيدة عباس ياسومري الطين، وقصيدة رشيد خيون: شكراً لأميركا، وهي قصائد تنقد الوضع السياسي

والاجتماعي بما يشبه أن تكون نصاً واحداً لذات الكاتب) مثل وجيه عباس هنا، عائد لا إلى طقوس الشعر القديم وحذلقاته في تطويل المفتتح والخاتمة وترصيع المهمل من القول، وإنما يعود هذا التطويل إلى تنفيس يطوف بعمق جرح النتيجة، فالشاعر يريدها قصيدة وطنية تحكي طين الوطن، فإذا بها تنتهي إلى وهم هذا الطين، واستغراب النحات عما يكون ثمة الشيء المنحوت أمامه الذي تمّ خلقه بيديه هو!!

لذا فما يركّزه الشِعر العراقي هنا في مقولة وجيه عباس:

من أين؟ لا وطن لكفك أيها الغافي

على وطن من الأسماء.

والذي يذكّرنا بمقولة سعدي يوسف عن «العراق الذي لم يكن»، نجده واضحاً في السرد العراقي، كما في رواية عزلة أورستا ص 22، من أن (المكان الحقيقي غائب)، أو حسب مقولة «جدارية النهرين» لكاظم الحجاج:

أرض السواد:

الرمل ميراث الجدود

ما زال يعمي أعين الأحفاد

عن أفق جديد!

أرض السواد:

اللافتات السود

أرض السواد: الميت فوق الأرض

والحي تحت الأرض

كلاهما فريسة للدود!

وأين تتساوى الحياة مع الموت ويلتقي النقيضان سوى في بوتقة المستحيل نفسه؟!

1 ـ 2 الكتابة كصراخ والواقع كحالة للصمخ

في «بذور النار» التي تنتمي إلى مرحلة حرب العراق مع إيران، ترفض لطيفة الدليمي استمرارية الذكورة حيث هم حطب حريق الحرب الدائمة. هذه الصرخة سوف تنكسر وتحلّ محلها أصوات خاشعة الندب فتجد الكتابة النسوية تبدأ الانكسار بـ «مذكرات موجة البحر» حيث تصف دنيا ميخائيل الليلة الأولى للقصف الأميركي على العراق فتتبعها «كم بدت السماء قريبة» لبتول الحضيري ثم «مطر أسود.. مطر أحمر» بالنسبة لابتسام عبد اللّه في مجموعة «غيوم من قصب». هذا السياق يعطي أن هناك نوعاً من التكسر لنسق الحرب والذكورة، حيث كانت الحرب شأناً للرجال لا تعرف منه النساء سوى تتابع الجنائز، لذا كانت الكتابة النسوية قبلاً تصف الحرب بأنها شأن غامض ومتخيّل، أما الآن فالحرب شاشة مشاهدة للجميع بقدر مشاركتهم الجماعية فيها، لذا صرخة الاعتراض التي كانت تمثّلها كاتبات نسويات مثل لطيفة الدليمي لم تعد ذات أهمية ما دامت الحرب تشمل النساء، بل المرأة الآن ممكن أن تكون أداة إرهابية حتى حين تضع حزاماً ناسفاً على وسطها؛ الكتابة الآن حالة

متكافئة تماماً مثل تساوي الجميع أمام وهم الوطن وحقيقة الإرهاب.

يقول جاسم البديوي مستبقاً لوحة حيدر الياسري عن حادث التخريب في سامراء، فتنطبق الكلمات على اللوحة التي سوف ترسم تطابقاً غريباً، حيث يقول البديوي:

لا وقتَ لدى النزف المستعجل
ولسوف يمرُّ بسرعة وقفة
غطِ الفانوس،
البردُ وحيدٌ
والمطر..
محطاتٌ للجري وراء
قطار لا يتوّقف أبداً
كي لا ينتبهَ الحارس
فالناس يصلّون لأجله
ولكي لا يتعلّمه الأطفال
وتصير أغاني الفلاحين
حقيقة.

لم يقبل القطار العراقي النصح، فانكسرت الأغاني وبقيت دونما تحقق أو باتت «فتيت مبعثر» حسب لغة رواية محسن الرملي. وكأنه أمام هذا النزف المستعجل للساق المكسورة، يوجد قرار إجباري على تكملة المسافة يتحتّم فيها الإعلان

عن خسران في الواقع أو النص، فرداً أو جماعة. وبصيغة رمزية يمكن للسرد القصصي أن يختصرها بهذا الشكل حيث نقرأها هنا في نص يحاول إظهار ألسنة النار (= حوادث الحرب والخراب) بأنها مجموعة من فصوص الثلج، أي نصوص تستدعي الفن:

في الساعة الوحيدة الباقية على نصف اليوم.. دوى انفجار مروّع هزّ المدينة من أقصاها إلى أقصاها..

قال الخبر:

إن رئيس الطهاة أشرف بنفسه على تحضير وجبة الغداء لستة غواصين قدموا إلى المدينة بعد رحلة مضنية سالكين الأنهر والترع والمستنقعات ليحلّوا ضيوفاً على حارس الزقورة وليأخذوا معهم في رحلة العودة صناديق مليئة بالآجر والرقم والمسلات والتراب والأختام، لدراستها وقد يفكّكون الزقورات والنصب المصنوعة من أحجار ويضعونها في صناديقهم المصمّمة خصيصاً لهذا الغرض..

انتهى الانفجار المروّع، هزّ الشوارع والبيوت وأحرق البشر والطير وأذاب الإسفلت وصهر الحديد واقتلعت الحدائق القريبة ولم تنفع الحواجز والمتاريس من حدوثه..

الرصيف المقابل كان مرتعاً لبيع العقاقير المخدّرة وأدوات الموت وأقراص مخادع الليل.. وعُلّق إعلان كبير يظهر فيه شاب منغولي كتب فوق صورته: فقدان شخص.

أعتقد أنها صورة مكثّفة عن الوضع العراقي مختزل في قصة إبراهيم سبتي هذه المعنونة بـ «طائر في غيبوبة»، ولننتقل عنها إلى نص آخر مستذكرين دالّة «نصف اليوم» هنا حتى مجيء نص محمد خضير في نصه «45 درجة مأوي».

لكن لنكتفِ بافتتاحية هذه الورقة بالسؤال: في طبخة سياسية مرعبة يذوب في قِدرها كل شيء، فيتمّ الإعلان عن فقدان شخص (= فقدان وطن)، مَن هو الذي يكون قادراً على التدليل بهذا العنوان سوى النص؟!

ألا يحتمل أن يكون النص نفسه بفعل الاستباحة حرقاً وقتلاً ومخدرات هو نفسه أيضاً: نصاً منغولياً؟!

فإذا كانت رواية فيصل عبد الحسن «عراقيون أجانب» تصيح:

مع كل انتصار معنوي يحقّقه جاسم العطية بينما المعدان يردِّد بينه وبين نفسه: «الوعي سيد الواقع، نعم الوعي هو السيد»، فإن علينا أن نفتِّش عن عناصر التفوّق التي تجعل توزيع المناصب بين الوعي والواقع، منطقية. فما بين «شبيه الخنزير» في رواية وارد بدر سالم، المكتوبة ما بين 1997ـ 2002 في بغداد، ورواية حمزة الحسن «صرخة البطريق»، المنتهية عام 2006، في النرويج الملحوقة برواية «الألم البري»، كرفد لتتمة الحنين وإعادة نقد الذات ومساءلة الهوية. ثم رواية «محطة قطار براماتا، مرايا لأشباه الخنازير» الصادرة

عن دار الفارابي في منتصف عام 2007، يبقى شفاء المسخ العراقي (نصاً وواقعاً) معلولاً مرتدّاً إلى سلسلة علل، وحدها التي لا تفضي إلى معقولية الحدث الكتابي والحقيقي، وإنما وحدها كفيلة باستدعاء شفائه أيضاً، بأن يكون هو توأم لنفسه ثم يكون هو غيره أيضاً.

فالكتابة حينما تندِّد بالواقع، فإن الواقع بدوره سوف يجرح شهادتها ضده، وهذا ما لم تفطن له الثقافة العراقية في المرحلة السابقة، حيث توالت نصوص الغموض والطلسمية، أو الهروب خلف مدارس نخبوية غربية لا علاقة لها بالهمّ الإنساني للفرد أو المجتمع العراقي، وطرح النصوص الخالية من السرّ (هل ثمة سرّ بلا واقع؟!!) وكأنها مغارة لجميع أسرار الكون فبات النص الأدبي مكبّلاً بمجزءات تراثية وعلمية في شتّى الأنواع والأصناف ما عدا الأدب!!

فكانت النتيجة الإبقاء على تداول نصوص من سُمّو بالرواد والعودة إليهم مثنى وثلاث ورباع وألف، مع تزايد عدم الاكتراث بالأسماء والنصوص المتزايدة الكثرة. وبالتأكيد أن هذا بؤس نصوصي يتآخى مع بؤس واقعي في حين أنه يمكن حسب قاعدة التحدي والاستجابة بين الواقع والمثقف أن تخلق نصاً أكثر إبداعاً في واقع أشد بؤساً كما هو حال الكثير من النصوص في تاريخ الأدب العالمي المقارن، حيث صنعت المحن نصوصاً خالدة تعيد صقل الإنسان والروح

مرات عديدة كلما هبّت عاصفة بخلاف المشهد العراقي (إلّا ما ندر) حيث نجد القضية متلازمة، ولعل أحد مردّات ذلك هو ذلك الإفراط الرومانسي الحقيقي أو المتخيّل الذي يجعل المثقف العراقي يعود لمنهج الرومانس والتشبيب العاطفي، تحدّياً لروح القسوة في الواقع السياسي، تحدٍّ متذبب أن يكون عن رؤية جادة أو عن عجز في الاستجابة. وهذا لا يحقّق شيئاً سوى إتلاف البعد الفني: إذ كما أن رجل السياسة حينما يعجز عن إدارة السياسة كفن، فإنه يتشبّث بغثيان الحرب الخارجية أو القمع الداخلي، فكذلك رجل الثقافة حينما يجد العجز عن إدارة النص كفن، فإنه يلجأ إلى الغثيان والطلسمية وزج نصوص تراثية أو أجنبية (= أقل عيب يقال هنا هو وجود نقل على حساب الإبداع)، وبهذا يتحقّق قهر للنصوص من ذات داخل النصوص نفسها، فكانت الممارسة الأدبية تختلط بالتناص المتعمّد فيما البحث السياسي يسقط سقوط الهاوية والهذر التحريضي والإعلامي الخالي من عملية التفكيك والمناقشة، وهو أمر نجده في عموم الإنتاج العربي كما هو حال مطاع صفدي ومحمد عابد الجابري، على سبيل المثال، فمهما تعمّق الكاتب العربي في بحوث فلسفية وتراثية وتعميقات في تنظيرات أدبية، نراه يمارس سطحية غريبة مفجعة حينما يدخل إلى مساءلة الحاضر، كأن يكون هو القضية العراقية.

يخبرنا حميد العقابي في سيرة «اصغي إلى رمادي»، عن مرحلة العيش في مخيمات للاجئين في الأراضي الإيرانية، حيث يكون البؤس محوراً لكل قيمة وجودية:

.. عجيب أمر هذا المخلوق العراقي، فما أن استقرّ بخيمته حتى فتح زكائبه المكتنزة وراح ينظّم كتبه وأوراقه، قواميسه ومعاجمه، يكتب رسائل تصل الآفاق لينتظر رسالة قادمة إليه من بلد لم يخطر في بال أي عراقي أن يصله. تلتهم عيناه الكتب وكأنه يعيش أبداً أو كأنه يردّ بها الإهانة.

تعاطي النص بكونه نوعاً من «ردّ الإهانة» إن كان حافظ على جذوة معانٍ سامية في الروح العراقية. الآن، إنه أيضاً هو الذي صيّره ذاتاً حالمة لا تتنفّس إلّا داخل الكهف النصي، الأمر الذي هدّد باستمرار بخلق جماعات الطفل الكبير، الذين لا يحتملون أصغر الأشياء فكيف بواقع متوحّش، بدءاً من ديكتاتورية النظام السياسي الداخلي، وحتى هجوم عصابات الإرهاب الخارجي.

وهذه الإهانة نستطيع قراءة أسبابها بوضوح في رواية حميد العقابي، ففي مقدمة «اصغي إلى رمادي» ص 7، حيث سنوردها في فصول البحث التالية كشاهد في قضية أخرى.

بهذا تكون سرديات عراقية (= سرديات بقلم أو فرشاة أو جسد أو كاميرا أو نحت) تحكي وجعها الذي تعرّضت له على يد سلطات القمع في البلدان الأخرى، هي استمرار

لسرديات المحنة داخل سجون النظام السياسي، يشهد على ذلك حضور الأبيات الشعرية.. وأسماء الأغاني.. واستلهامات الأمكنة القديمة.. والصور واللوحات المبصومة بعالم الذكرى.. ووحدة الشعور بالمطاردة والباروناما، أو الاختلاف والنوستالوجيا والحنين لواقع غبار يكون تراجعياً دوماً، حتى فيما لو استخدم الكاتب عملية زجّ الأمور الحياتية الصغيرة والمواظبة على إدخال عناصر الفكاهة والتنوع، كما في «عراقي في باريس» لصومائيل شمعون، والتي عُنونت بكونها رواية لكنها إلى تسجيل اليوميات أقرب، والتي هي نموذج بارع لما حدّده حميد العقابي بكونه نصّاً يعيد القيمة للذات المحتقرة من قبل الجماعة والأكثرية الغالبة. فكانت يوميات عراقي في باريس، كتابة تقوم كوسيلة لردّ الإهانة وتجديد التعريف لما تمّ احتقاره ونسيانه وتقليل أهميته في السابق، بيد أن صومائيل أضمر في هذه الرواية أمراً أكثر خطورة كما سنرى في مساءلات الأوراق التالية.

لكن إلى أي مدى تبقى وحدة البنية واللغة ما بين هذه النصوص المكتوبة داخل العراق وخارجه.. ما بين «تحت سماء الكلاب» حسب لغة رواية صلاح صلاح، و«تحت سماء متوحشة» حسب لغة قصة محسن الخفاجي؟!

في نص آخر وتحت عنوان «هل ثمة مصير آخر للشعر العراقي» كتب علي حسن الفواز:

قد يبدو المشهد العراقي قريباً من لحظة المحْو، أو مسكوناً بكهربائية ما بعد الصدمة، وقد يبدو أمام لحظة اكتشاف مريع لعطالة التاريخ والوعي و(النضال) والثقافة والحزبيات في أن تنقذ المواطن والوطن من الخراب وتمنعه من ارتكاب (الحواسم) والأخطاء وتهيئة فضاءات مناسبة للحوار السياسي والاجتماعي...

بغضّ النظر عن التنظير ذاته، فإن نظر أي شخص آخر غير عراقي أو عراقي هجر لغته الأولى وطاب له (كرهاً أو اختياراً) الانتقال كلياً إلى باحات السجال الثقافي الأوروبي أو الأميركي أو الإيراني أو ما سواها، ستوقفه مفردات مثل «الحواسم» تجعل النص العراقي الجديد غير قابل للفهم بدون ميكانيزم خارجي للشرح والتفسير.

وهذا يعني أنه لا وجود لحركة جديدة في السجال النقدي تبوح بعالي الصوت رفضها (إن لم يكن مقتها) للتجارب السابقة وتحميلها مسؤولية الخراب، وإنما كذلك دخول جملة من الكلمات والمفردات في داخل النص الأدبي الاستعمالي والتوظيفي.

وهنا نتورّط في عقدة سؤال الأدب والسياسة.. الواقع والكتابة... إلخ.

فغنيّ عن القول إن طرح سؤال بصيغة: ما مدى تغيُّر الواقع العراقي الجديد بتغيُّرات النص الأدبي؟

هو سذاجة مثالية تفترض بأن النص يمكن أن يكون علّة فيزيقية، وقل ذات الأمر بالنسبة لقلب السؤال: ما مدى تغيُّر النص الأدبي في مرحلته الجديدة مع تغيّرات العهد السياسي والاجتماعي الراهن؟

فهذا بدوره تسطيح لماهية النص وجعله مجرّد مرآة عاكسة لا غير. إذ الكلمات ليست محض تمثيل للأشياء، وليست العلاقة بين الشيء ووسيلة التعبير عنه هي علاقة العرض بالجوهر.

لكن ومن دون حاجة للتذاكي وتقرير أرشيف حول إشكالية النص والواقع، والذي هو أرشيف بات معلوماً للجميع بدرجة معلومة مدرسية، فإنه يبقى خالق النص، والذي هو الكاتب والمؤلف، عبارة عن كائن يعيش نصفه في جهنم الواقع ونصفه في جهنم الحبر. وفي الحالة العراقية يتلمّس السؤال صيغة أخرى:

هل تغيّر جحيم الواقع السياسي والاجتماعي العراقي؟!..
هل من تغيُّر في عالم الكتابة والحبر لدى أهل العراق؟!

إذ بهذه الصيغة تقع مندوحة القول: هل ما وقع يحقِّق شرطاً في إنجاب نص أدبي مختلف؟!

وهل ابتكر النص استراتيجية وقاموساً آخر يفي لأن يكون مقاومة ثقافية ضد الخراب الجديد؟!

في عالم السياسة والاجتماع، تجرجر المأساة مأساة

أخرى، فبدل الحروب العراقية الخارجية لدينا اليوم الاحتلال.. وبدل المنظمة السرّية لحزب العفالقة وحكومة صدام حسين، لدينا اليوم الإرهاب.

وفي عالم الكتابة، لدينا اليوم بدل شرطة الحزب، عمائم الدين وميليشيات المنابر. أي أننا هنا لن نستطيع الاكتفاء بأن ما اجتهده عباس خضر في كتابه «الخاكية» هو تسجيل بات من الماضي، وإنما الخاكية ما زالت مستمرة رغم تبدُّل موضتها إلى العمامة أو اللثام أو حتى ربطة العنق المدنية، لذا كان مستعجلاً الفرح العراقي بأننا الآن سنقفل بالرصاص والقصدير والشمع الأحمر، أبواب عودة الجحيم، أو «يوميات نهاية الكابوس» حسب تعبير عنوان كتاب فوزي كريم ما قبل الأخير.

1 ـ 3 نهاية البراءة وسقوط جدار القلم

في يومياته المعنونة: «عراقي في باريس» يحتشد الكاتب الكثير من الأمكنة والأسماء والمفارقات المحزنة والفكاهية المضحكة، بيد أن النص يتّكىء على بؤرة يقينية في التشعب ومن ثم المحاكمة بالنسبة للموضوع، وتكثير السطور وتفرّع الكتابة بالنسبة للسرد. ما نعنيه هنا هو محورية الختان. يقول عبد اللّه إبراهيم تحت عنوان الختان والهوية:

تعيش الشخصية الأساسية في الكتاب، وهي تحيل على المؤلف مباشرة، في مجال إسلامي مشبع بقيم الختان بوصفه علامة طهارة، واسم المؤلف يحيل على نبي يهودي، لكنه مسيحي أشوري، وينبغي عليه أن يحافظ على غرلته علامة على هوية في وسط يموج بصراع القيم. لقد كان متصالحاً مع نفسه في نطاق الأسرة الضيق، وبخاصة مع الأب الأبكم والأصم. وكانت القلفة| الغرلة دليل نقاء وانتماء (...) تفهم الجراحة بالمعنى العميق، أنها ليست بتر فضلة عضو اتّهم بأنه إمبريالي بسبب دينه، إنما هي القبول بالاقتلاع من عالم، والاستعداد للضياع في عالم آخر. إنها اللحظة الفاصلة بين الانتماء وعدم الانتماء (...) يتلقى الصبي صاموئيل تحذيراً

إيمائياً من الأب بأن المختون نجس. حذّره من ذلك عبر تسفيه المختونين، لكن الابن لا يلتزم بوصية الأب، فيزيل عنه علامة الطهارة الأخلاقية وهو على مشارف الثلاثين، وبإزالته تلك الفضلة تنتهك عذريته، ولم يعد بكراً وبريئاً، إذ يسقط في المتاهة الكبرى للحياة حيث لا حدود واضحة بين المتناقضات.

إذن هناك انتقال إلى الفضاء المطلق حيث المساواة مع التيه، خارج الهوية وبعيداً عن الوطن، بينما كان الهنا هو غلفة، المحافظة عليها كان يعني ليس الهوية وتحديد ما تريد النفس تحقيقه وإنما كانت الغلفة تمثّل تحديد الـ الهنا وأيضاً هي علامة زمن البراءة.. سقطت فتمّ ختم النفس بالتشرّد والوعي بالذهول وتحديد أن البراءة مرحلة كانت وأما استعادتها فهي مجرّد طيف.

بينما في قصة «أوهام» لحسين السكاف ثمة مدينة مليئة بالقاذورات ومتخمة بالخرافات التي تديم الأوساخ فيها. وفي المدينة ثمة سدّ هناك كاد أن ينهدم لولا أن حشر الشاعر نفسه في الشرخ فأوقف الانهيار. وهذه القصة المكتوبة عام 2007 تشبه إلى حدٍّ بعيد ما جاء في رواية حميد العقابي «اصغي إلى رمادي»، فشخصية الشاعر في قصة «أوهام»، هي ذاتها شخصية العجوز شمعة، والتي هي ذاتها سوف تنكشف أكثر وتكون الشاعر حميد العقابي حيث هو الآخر سوف

يحمل لقب ووصف شمعة التي ستكون هي مثل شخصية الشاعر في قصة «أوهام» جثة محشوّة في السدّ كي لا يقع الانهيار.. الانهيار الذي سوف يتمّ في رواية «اصغي إلى رمادي» وقصة «أوهام» بذات الطريقة: عبر الجرذان.

فهل الوعي واللاوعي اتّحدا هنا فجعلت كاتبين مختلفين يوضّح أحدهما الآخر كنوع من أنواع مكر الكتابة؟!

فبغداد كانت بالتأكيد آيلة للسقوط منذ زمن طويل لولا أن النخبة حشرت نفسها في السدة-الوطن، مؤجّلة السقوط الوشيك.

لقد كان لسقوط بغداد بتلك الطريقة أثر أشبه بسقوط أسوار الحماية التي كان يمكن للعقل الفطري والأمنيات البدائية أن تبقى تمارس لذّة الاطمئنان داخل صدفتها وتحت قشر الكتابة الخارجي (تماماً مثل غلفة صومائيل). لقد ولّت البراءة وسقط جدار الكتابة وتحقّق أن فقد القلم غلفته وتمّ الانتقال من أعمال ستار كاووش حيث اللون الصافي والمعالم المطمئنة إلى لوحات صبيح كلش حيث عتمة الألوان وترميزات الغربة والشخصيات المزدوجة الهاربة من نفسها صوب التيه. ومن فوتوغرافية حازم باك، حيث صور نظرات النساء المطمئنة، إلى فوتوغرافية احسان الجيزاني، حيث صور المقابر الجماعية والنخيل القتيل والزوارق الباكية على الأنهر القتيلة. ومن التفكير بقضايا محلية كما عند علي

الوردي إلى الانشغال بالقضايا العامة والحذر من قضايا الوطن كما هو حال كتابات يحيى محمد.

هي حالة لم يستطع عبد الكريم كاصد إلّا أن يقاربها بواسطة الانتقال من كتابة الشعر إلى كتابة القصة فكانت مجموعته المعنونة بـ «المجانين لا يتعبون» تدور حول محنة الإنسان المنفي والمغترب واللامتكيّف. سوف يتبعها بعد سقوط بغداد عبد الستار ناصر في رواية "الشماعية"، حيث تكبر مستشفى المجانين التي هي محور الرواية لتغدو العراق بأكمله بعد دخول القوات الامريكية.

بعد السقوط باتت الأغلبية كفراخ لم ينبت ريشها ويتوجّب عليها الطيران في فضاء مفتوح على العولمة بمدارسها النقدية الصارمة وطرق رفضها الكتابية والإعلامية والحربية فغدت أعمالاً كان لها رصيد قراءة مهم، لا تمثّل سوى أرقام في أرشيف مرحلة سالفة، كما هو حال أعمال عبد الرحمن مجيد الربيعي مثل روايته: «القمر والأسوار»، وفؤاد التكرلي الذي لم يستطع التخلص من النفس الإيديولوجي حتى في عمله الأخير «المسرّات والأوجاع» حيث يرافق البطل «توفيق لام» أحداث تقسيم فلسطين وسماع شِعر الجواهري مروراً بثورة العراق عام 1958، ومن ثم اندلاع حرب الخليج الأولى. فما بين رواية «المناضل» لعزيز سيد جاسم ورواية الحلاوي "أماكن حارة"، ثمة انتقال من اليقين إلى الحيرة،

ومن الايديولوجيا إلى التمرد والاختلاف. ومن شخصية البطل المناضل والمتحزب إلى شخصية الشريد والمنفي الدائم القلق حول الأمكنة والمفاهيم معاً.

في تلك الأعمال نجد أنّ ثمة اطمئناناً ترقد النفس فيه وإليه حيث هناك وضوح في ماهية الوطن وماهية الخير والشر وطرق النضال، وهذا ما بات من الماضي بعد سقوط بغداد عام 2003، فقد بات ذلك الوضوح جزءاً من مرحلة البراءة الغافية التي كانت تقرأ أموراً معقّدة ببساطة الروح الأولى، أما الآن فقد سقط الجدار فإذا بالأمور تطلّ بكافة تعقيداتها مرة واحدة. ولعل هذا أحد أسباب الدهشة والانبهات ومن ثم التوقف أو العجز عن تدوين تمثيل ثقافي يناسب حجم تغيّرات المرحلة.

بيد أن سقوط النظام الفاشي العفلقي في العراق، ما كان له ألّا ينجز محوراً فاعلاً، ولو بطريقة قهرية، حيث فتح هذا السقوط الجدار العازل بين الأدباء المنفيين في خارج العراق، وبين الأدباء الذين مكثوا داخله. فنحن في العراق ليس لدينا أدب مهجّر كما في لبنان مثلاً، وإنما لدينا أدب منفي (وإن كان هو أدب مثقل بالمهاجرين الأدعياء للنفي). لذا ما فتئت سجالية أدب الداخل والخارج تعيد صياغتها مرة تلو أخرى منذ انهيار النظام السياسي البعثي وحتى الآن، وكأنه يستحيل إيجاد توافق على النص بمثل استحالة إيجاد توافق على

الوطن، خصوصاً وأننا سنرى في عرض طيّات بعض النماذج، أن النص هو ذاته بات الوطن والمأوى الأخير (أو المجال الأخير للثأر كما يقول كمال سبتي) حيث تجذّر الإيمان بكون عودة النورس إلى عشّه الأول ضرباً من المستحيل، عليه من الطبيعي عندئذ أن تتحوّل الكتابة إلى قتال بالسلاح الأبيض حينما يجد المثقف أنهم (سرقوا الوطن.. سرقوا المنفى) كما يقول صاحب رواية عزلة أورستا، والتي سوف تتطوّر في رواية صرخة البطريق إلى وعي أكثر وضوحاً في إقنيم المستحيل:

صار الصيراوي يشكو، في السنوات الأخيرة، من العقاب الإلّهي لأن الموت نسيه أو أنه مات في الحياة منذ زمن طويل، فلا أحد في البلدة، بما في ذلك هو، ولا مؤرخ البلدة الوحيد، يعرف في أي قرن أو مكان ولد، ولا أحد يعرف من أين جاء مثل كل مخلوقات الخان التي ولدت من العدم كما بزغ يوماً حميد سائس الخيل قادماً من اللاشيء أو مصطفى ترك الذي خلع نفسه من جيش مهزوم أو عزيز الذي يبدو أنه ولد وفي جسده الصبغ والفرشاة وصندوق الشغل أو كورجية التي جاءت من التيه إلى التيه، حتى الملوك والزعماء الذين تصوّر الصيراوي زياراتهم مات بعضهم قتلاً أو صلباً بلا قبور أو شواهد. الشيء الوحيد الحقيقي هو الخان وكل شيء آخر دخان وريح.

لكن ماذا لو كان الخان (= الوطن) هو كائن مركّب من دخان وريح ليس إلّا، فأي معنى بالتحديد سيكون عليه افتراق ما بين داخله وخارجه؟!

فهذا ناصر الحلفي يكتب «بغداد رحلة صمتي» وهو نص مكتوب بتاريخ 10/ 3/ 2006:

بغداد حبلى بالمصير
ما بين المخاض
والصراع الأخير
بغداد رحلة صمتي
وهويتي
سوف أرحل
وأترك أوراقي
وقلمي وقلبي
وسط الزحام
ترسم تاريخ
المعاناة والأيام
قطرات المطر
كانت قصيدة لا تنتهي
نقرأ فيها الوجود
والإنسان والثورة
ومواويل الليل فيها

كانت تشبه أساطير
سيدة العشق الأبدي
وفي تلك اللحظة
من لحظات النشوة
يتحوّل الليل إلى عراق
وتتدافع الدموع في الأحداق
ودم الجميع يراق
ما بين همجيّة القنابل
يموت الإنسان والسنابل
وتُرمى دمى الأطفال بالمزابل
هذا ليس رأياً طموحاً.

بينما في عين ذات التاريخ وتحديداً 9/ 3/ 2006 وتحت عنوان «العراق» يكتب عدنان الصائغ:

العراقُ الذي يبتعدْ
كلما اتّسعتْ في المنافي خطاهْ
والعراقُ الذي يتّئدْ
كلما انفتحتْ نصفُ نافذةٍ..
قلتُ: آهْ
والعراقُ الذي يرتعدْ
كلما مرَّ ظلٌّ
تخيّلتُ فوّهة ترصّدني،

أو متاهْ

والعراقُ الذي نفتقدْ

نصفُ تاريخه أغانٍ وكحلٌ..

ونصفٌ طغاةْ.

فمع ملاحظة إتلاف جميع العناوين والعودة إلى مباشرة استخدام اسم بغداد والعراق، يصاب منطاد النص بنبال الواقع وأنه يباين تطلعات المثقف ورؤياه. لذا أعتقد أن رؤية الوطن جزء من مقولة المستحيل هي التي حبّذت استخدام لافتات لعناوين مثل البراءة، كما هو حال مجموعة كاظم جهاد «معمار البراءة»، وعنوان الملائكة مثل رواية فاضل العزاوي «آخر الملائكة»، ومجموعة عباس خضر «ما من وطن للملائكة»، وقصة «سيدة الملائكة».. إلخ.

فالملائكة والعالم المادي المحسوس أمران متناقضان يستحيل الجمع بينهما. وهنا بالتشابه والتجانس يكون الأديب صاحب المشاعر المرهفة والقيم الإنسانية المثالية، مع الوطن القاسي والمحارب والمتحارب باستمرار أشبه شيء بـ «طفولة تبكي على حجر». حسب عنوان الشاعرة رنا جعفر ياسين، الذي اختارته لديوانها، المكتوب عام 2005، والذي نجد تيه الذات في ضياع الوطن في غيهب المستحيل:

وأنا هناك..

كتبتُ من قدري

ولادةَ صوتي الأخرس
لا تشفعْ لمسألتي
فأنا أضعتُ خريطتي
مدينتي
بيتي
وأشلائي
لا أرضَ لي
لا بيتَ لي
لا أمَّ لي.

فالذات (= أنا) التي تفترض أن تكون مشارة إليها بالقرب لا تتعقّل إلّا بكونها تمثّل البعد (= هناك) وهذا الـ هناك (والتي سوف نجدها تتكرّر حتى نهاية هذا البحث بقصيدة حقائب عصية النسيان كما سوف يوافيك)، رغم كونه دالّة إشارية يفترض بها أن تكون إحدى أدوات التعريف اللغوي، إلّا أنها هنا في واقعها ضياع محض، فأي تحديد يمكن أن تميّزه الإشارة مع فقدان الخارطة؟! الأمر سيكون أقرب فهماً إذا تمعنّا في رواية حسين السكاف «كوبنهاغن مثلث الموت»، ورواية علي عبد العال «أقمار عراقية سوداء في السويد» كِلا النصين يخلط دار المنفى بدار الوطن ويمزجهما معاً فتتبادل الـ «الهنا» بالـ «هناك».

وبهذا إذ يتمّ فقدان مركزية الوطن كداخل تمّ التكوين فيه،

فإن عملية محاولة التمييز تتبعثر خارجه فيبقى التكوين الثاني الذي في المنفى يشكو من الباروناما والحنين وسؤال مفارقات الهوية. والنص العراقي هنا معتقل بهاجس الاختلاف تماماً كنص آرثر رامبو الذي كان يقول:

الحياة الحقّة هناك.. في مكان آخر.

وهذا المكان الآخر هو مكان مثالي أفلاطوني يبقى بلا تحقّق إذ ما له التحقق هو وجود مشوب. أما الوجود المطلق الخالص فهو محض تجريد ذهني وهو إن كان في الفلسفة تجريداً عقلياً، فإنه في الأدب تخليص عاطفي. وبهذا يكون الـ «هناك» هو ذاته ما عبّر عنه البياتي بـ اللامكان، وذلك في قصيدته مسافر بلا حقائب:

من لا مكان

لا وجه، لا تاريخ لي، من لا مكان.

في حين أن ضمير الإشارة «هناك» هو جزء من مقولة الـ أين والمكان، وعليه فإذ يدلّ الشيء على نقيضه فما ذلك إلّا لكون الأمر يحيل إلى الفصام والورطة غير القابلة للحل والخلاص. أو بتعبير وحيد خيون الذي كتب نص «خارطة البعد» في الشهر السادس من عام 2006:

قلْ لي ما أفعَلُ يا هذا

أمْشي.. أمْ أبقى.. أم ماذا؟

يا هذا إشْرَحْ لي دربي

مِنْ أينَ سأمشي وإلى أينْ
يا هذا خُذ مني عيْناً
واترُكْ لي إحدى العَيْنَينْ
كيفَ سأمشي الدّرْبَ وحيداً؟
وبِلا عَينْ
كيفَ سأمْضي عنكَ بعيداً؟
وشَطَرْتَ القلبَ إلى نِصْفَينْ
وإذا كنتَ تُريدُ فِراقي...
كيفَ سأمْضي؟ وإلى أينْ؟
إمْنَحْني خارِطةً كي أذهَبْ
إمْنَحْني المَنَّ معَ السّلوى...
في بُعْدِكَ حتّى لا أتعَب
وأُريدُ دواءً ضِدَّ الطقْسِ...
أُواجِهْهُ لمّا يَتَقَلّب
إمْنَحْني وقتاً للتَفكيرْ
إمْنَحْني عُذراً للتقصيرْ
وأُريدُ دواءً للأعصابْ
فأنا يا هذا كذّابٌ لو قلتُ سأنسى الأحبابْ
أقولُ بأنّي ماضٍ عنكْ...
لكنّي أجلُس خلفَ البابْ
إنّي كذّابٌ حدَّ السَبْ

أقولُ سأذهبُ لكنّي...
لم أذهَبْ عنكَ ولنْ أذهَبْ
سامِحْني ليسَتْ أشيائي...
بيَدي بلْ كانتْ بيدَيْكْ!
كم قدْ غادَرتُكَ لكنّي
مِثْلَ المَجْنونِ أعودُ إليكْ
كمْ قدْ عاهَدْتُكَ لنْ أرجعْ؟
كمْ قدْ عاهَدْتُكَ لا شبَحاً...
ستَرى لي.. لا خبَراً تسْمَعْ؟
كمْ قدْ عاهَدْتُكَ لن أكْتُبْ
لا بيْتَ ولا حتّى مَقطَعْ
لكنّي بعد سُوَيْعاتٍ
مِنْ هجْرِكَ مِنْ عمري أجْزَعْ
فأعودُ إليكْ
سامِحْني ليسَتْ أشيائي...
بيَدي... بل ظلّتْ بيديْكْ.

فالعينان هنا بمثابة الـ «هنا» والـ «هناك»، فالشاعر مستعدّ أن يعطي إحدى العينين مقابل امتلاك الأخرى، فيكون منتمياً للـ هنا (= المنفى) أو للـ هناك (= الوطن)، لكنه يكتشف بعد انتهاء النص حيرته أمام الواقع بأنه بات ليس هنا ولا هناك، وأن وعوده كاذبة وأحلامه سراب.

لذا نجد تتمّة بكاء طفولة النص على حجر الوطن، لدى رنا جعفر ياسين، بأن تقول تتمّة الخلجات فيها:

وأنا هناكَ..
حيثُ المدينةُ
والسنونَ
والبقايا
وطوقًا من تعثّرٍ باهتٍ
توسطَ ما دنوتُ له من كبرياءٍ
عابثةٌ بخواطري عند الشمالِ
وجدائلي حرّةٌ صوبَ الجنوبِ
وبلادي تهزمني
فأغصُّ بالحنينِ الأشيبِ
وأنا هناكَ..
حيثُ المدينةُ
والشوارع
والركام
والأنهارُ تغصُّ بالأشلاء والبقايا
والبقايا،
في صندوقٍ من الوهمِ تعصبُ خوفها.

فبعد أن كان الأمر حتى عام 1999 منحصراً بكون لا يتعدّى كون الوضع العراقي الذي يعاني من مخاض ولادة

قيصرية، بأنه «مناجم للأرق» بتعبير عنوان مجموعة نجاة عبد اللّه التي كتبت المجموعة بذات هذا التاريخ، حيث نقرأ:

بعد أن
تكتمل أنفاسكَ
إقطعْ روحكَ الميّتة
وناقشْ
هذا الطين المنسي
لأنكَ عصيّ على المضي
وغريب عن الطريق.

فإننا في عام 2005 (كما هو مثالنا في نصوص عدنان الصائغ وحمزة الحسن وناصر الحلفي ورنا جعفر والآخرين) نكون قد وصلنا إلى مرحلة اليأس ،أي أن طفلنا، كان ميتاً منذ البداية، فكانت الغربة ليست داخلية فقط وإنما ذات الداخل هو غريب كذلك، فها هو ناصر الحجاج وتحت عنوان «غريب الأوجاع» الذي كتبه عام 2005:

ما كمِثلِ الفراتِ نهرٌ غريبُ..
يعقبُ الحزنَ، للشروقِ الغروبُ
ويدورانِ مِثلَ مَدٍّ وَجزْرٍ
فيذوبانِ، دمعَ جمرٍ يذوبُ..
هكذا قلتُ لِشوارعَ بيروتَ.. فردَّتْ:
لأجلِ هذا تجوبُ.. قلق البال..!؟

مكفهراً..، حزينَ الوجهِ. مُذْ جئتَ
يعتريكَ الشحوبُ.

فالمواطن العراقي أضاع بلده مرتين.. داخله وخارجه.. مستذكره وناسيه.. إلخ، لذا نجد ذات الـ «هناك» في قصيدة «العراق» لبسام صالح مهدي:

العراق الذي فرَّ من نفسه
مرتينْ
العراق هنا.. وهناك..
وأينْ..
لم يصدق بأن اليدين
صارتا بين بينْ
لم يصدق
بأن تواقيعنا
فوق كفيه دينْ.

فالـ هناك، ليست للإثبات لذا سوف تتوالى مفردات النفي: بلا مثال تلين.. بلا قدمين..، لذا تكون النتيجة:

مرة كان يثأر من نفسه للحسينْ
وهو الآن يثأر من ثأره مرتينْ.

إلى أن ينتهي الأمر بجعل المحايث متعالياً والطبيعي معجزة، هذا ما سوف يكابده الشاعر سعد الياسري في ديوانه

"ليس ينجيك المسير" حيث نجد الاهداء مكتوباً إلى (إليه، جرح الله، أو العراق بلغة اهل الارض).

بينما في إحدى القصائد ص80 نجده يقول:

لو كان لي وطنٌ قليل
مثل حظي.. ليس أكثر
ما شهقتُ بزيف أوروبا
ولا يممت للمجهول شطري

بينما في قصيدة سابقة ص 20 قال الكاتب:
كالمعجزات
ككل المقدس صارت بلادي
وأكثر.
ومعلوم أن المعجزات اليوم هي أحد أقسام المستحيل.

ومحنة النص الأدبي هنا يتواشج مع التورط السياسي حيث ينشطر عراق الدستور الجديد بين مبدأ حقوق الإنسان وبند كون الشريعة الدينية هي الأساس فـ «بين بين» هي ليست عدم تحديد وإبهاماً وتناقضاً وإنما قد تكون هي حقيقة الشيء إذا ما كان في واقعه ليس حقيقة أو أن عدم الاستقرار

المتناقض هو الحقيقة كلها كحالة القصيدة المدوّرة عند الشاعر حسب الشيخ جعفر الذي يقول في إحدى محاوراته عن إضافته أسلوب التدوير إلى فن القصيدة:

«التدوير بالنسبة لي كان محاولة للقبض على أزمنة وأمكنة متعدّدة في اللحظة الشعرية نفسها. مثلاً عندما كتبت قصيدتي المدوّرة الثالثة وكانت بعنوان «الرباعية الثانية» كنت أجلس في مقهى خاص في شارع الرشيد ببغداد وكنت أتطلّع إلى بائعة أحذية لم تكن هذه الشابة بالنسبة لي تمثّل جمالاً عراقياً معاصراً، وإنما كنت أرى أمامي وجهاً «سومرياً» أي أنني في اللحظة نفسها كنت أعيش زمانين ومكانين: السومري والعراقي المعاصر. وهكذا بدأت المحاولة في القبض على المتباين والمتغاير في الأزمنة والأمكنة.. أي أنتقل من موسكو إلى قريتي الجنوبية العراقية في اللحظة الشعرية نفسها».

بينما يعطي علي بدر لروايته «صخب ونساء وكاتب مغمور»، عنواناً فرعياً هو «عودة المواطن». إنَّ هذه الرواية التي تتحدث عن العودة هي عبارة عن سرد لحياة أشخاص يريدون الهروب:

أريد أن أهاجر بأي سبيل.. أريد ان أغادر إلى الأبد

وفي حين نجد هذا الحلم بالهروب إلى الابد، فإنّا نقرأ في ذات الرواية:

رأيت القاع شيئاً لا يتزعزع، هذا هو شعب القاع

فالروح مشتبكة بعلاقة بين «**الأبد**» غير القابل للتحقيق، وبين «**القاع**» الذي لا مفر منه حتى لو بات الجسد خلف الحدود. بينما سيكون بدل الابد/ القاع اشتباك الضحك/ الوجع، في كتاب علي السوداني «مكاتيب عراقية».

ولقد كان عمانؤيل كانط قد قرر في كتابه الشهير نقد العقل الخالص بأن المكان ليس أفهوماً أمبيرياً أستمد من تجارب خارجية(..) المكان هو تصور ضروري قبلي يشكل أساساً لجميع الحدوس الخارجية (..) المكان ليس أفهوماً سياقياً، أو كما يقال، أفهوماً عاماً لعلاقة الاشياء بعامة، بل هو حدس محض، "العقل المحض" ص61، ترجمة موسى وهبة.

إلا أن سياق المستحيل يوضح لنا أن استنباتات النص الجديد أخذت بشكل مستمر ودؤوب، تجد الأمر بخلاف هذه الرؤية تماماً، حتى أننا نجد الآن أن البطل في السرد بات هو المكان وليس الأشخاص ولا أي فكرة أخرى، وكمثال،

هذا ما تعثر عليه بسهولة في مشروع علي بدر الذي أعلن عنه سواء في «كاتب مغمور أو الجريمة والفن وقاموس بغداد»، حيث العراق يتم تشييده من قبل الفنانين والصنّاع، كوطن ومكان محدد فيأتي العسكر لهدمه، وهكذا تكون النتيجة خلقاً مستمراً ودماراً دائماً ويكون العراق من ثم «حلم فنتازي طويل»، الذي هو عنوان لكتاب آخر لعلي بدر الذي أعلن عنه قبل طباعته بأنه سرد لرحلته في العراق وتدوين حكايات الناس في زمن الاحتلال.

وعلى ذات المنوال نجد نسق محمد المظلوم فيما بين "ربيع الجنرالات ونيروز الحلاجين" عام 2003 و"عراق الكولونيالية الجديدة" عام 2005 ثم "حطب ابراهيم" أو "الجيل البدوي" عام 2007، نجد أن سيرة الشعر ملتبسة بسيرة المكان، وعليه كان ثمة مطبّ الوقوع بتقرير الوصول إلى نتيجة الشعر المستلب الموازي للوطن المغتصب. فلم يكن النسق الكتابي هنا تحليلاً نقدياً معافياً ولا نصاً ادبياً خالصاً.

لذا لا يخلو ذكر الوطن من ضفّتي لامعقول: أن يكون فوق التشبيه والوصف حسناً، أو يكون أقل من أي ذم قبحاً، وهذا يعني أن الوطن فوق العقل إذن فهو مستحيل لكون ما هو واقعي لا يكون إلّا عقلياً حسب ما كان يحبّذ هيغل التعبير عنه.

وهذا ما نشاهده في قصيدة سعدي يوسف «حفيد امرىء القيس» والذي سوف يكون ذات العنوان لافتة تضم آخر مجموعة ينشرها سعدي في خاتمة عام 2005، يقول سعدي هنا:

أهو ذنبك أنك يوماً ولدتَ بتلك البلاد؟
ثلاثة أرباع قرنٍ
وما زلت تدفع من دمك النزر تلك الضريبة:
أنك يوماً من تلك البلاد.

وهي قصيدة تلفت الانتباه لكونها القصيدة الوحيدة منذ فترة طويلة تشعل جذوة الاحتراق الشعري من بين أكوام نصوص من رماد تكاثرت في فترة سعدي يوسف الأخيرة. والقصيدة كما هو واضح تقرّر اعترافاً متأخراً في مسيرة «سيدة النهر» والأخضر بن يوسف وحتى نص «فلترحل أميركا»، ومن ثم كتاباته عن الشيوعي الأخير، بأن الوطن ضرب من الذنوب التي لا تقبل التوبة. حيث الكل يهرب من الوطن ويحنّ إليه، يفزع من نفسه فيتشبّث بالذكريات، تطارده الذكريات فيحاول التمسك بقشّة الروح ودواخلها، فبعدما كان الـ هنا والـ هناك محدّدين لدى سعدي يوسف الذي كان يقول:

يا واصل الأهل خبرهم وقل ما انتهى
المنتهى ما انتهى

الليل بتنا هنا والصبح في بغداد.

بات الأمر الآن مختلطاً إلى أبعد حد.

تماماً كما يصف سالم محنته مع زوجة أبيه، في رواية تاريخ العائلة، وهو شخصية مغتربة داخل عائلته ووطنه وكأنه حالة من صور يعطيناها شعر كاظم الحجاج وحسين القاصد ووجيه عباس وعقيل علي، ووحيد خيون، ومسلم الطعان وعباس خضر وآخرون، حيث نقرأ في رواية تاريخ العائلة:

كان يلذ لها أن تدمّرني، تقسو عليَّ تعيّرني بأني ابن الخاتون لم تذكر لأمي صفة غير هذه. لكنها كانت تذكرها بأسلوب مسيء تمطّ الكلمة، تشحنها ثم تقذفها كتلة من نار إلى صدري... ابن الخاتون.

ـ ابن الخاتون لا يغسل ملابسه. يريد خادمة تغسل ملابسه. يأكل وينام ويجلب الفضائح.

وصرت أغسل ملابسي وأطبخ طعامي. أهرب من البيت إلى الشارع ومن الشارع إلى داخلي.

فهل يمثّل الوطن حالة رحمية، والحنين إليه مأخذ طفولي غير راشد، عندها يكون المنفى الانصدام بالعالم الكبير، حيث يقابله الطفل بالدهشة والانبهار والكثير من الدموع والكتابة والنصوص؟!

المشكلة أن إشكالية أدب داخل وخارج، ما زالت إشكالية مرهونة بالتعاطي غير الثقافي والفكري لها، وإنما لا تزال

تقرأ بأنها استمرار لمحنة البلد السياسية، فنجد مثلاً القاص سلام إبراهيم يقول تحت عنوان «أدب عراقي لا أدب خارج وداخل»:

«كثر الحديث عن أدباء الخارج وأدباء الداخل وكأن الكلام ترديد صدى لما يدور في العراق السياسي من تصاعد نغمة السنّي والشيعي وأبعاد اختلطت فيها النزعة الطائفية المقيتة بنزعة الحقوق، وعاد المرء لا يستطيع فرز الحق من الباطل، والخبث من الطيب (...) لا بدّ في البداية من القول أيضاً بأن ليس هنالك أديب خارجي وآخر داخلي، هنالك أديب عراقي يكتب نصاً عراقياً. لكن من الممكن الكلام عن ظروف كتابة النص. ومن هذا المنطلق ممكن تقسيم تلك النصوص إلى قسمين:

1 ـ نص مكتوب تحت ظروف القمع زمن الديكتاتور.

2 ـ نص مكتوب تحت ظروف الحرية في المنفى».

ولكل قسم سماته الفكرية والفنية.. ووفق هذا التقسيم من الممكن النظر بموضوعية للنص وطبيعته. فظروف القمع حدّدت الأدب وأفرزت ثلاثة أنماط من النصوص:

الأول: نص تعبوي ساهم بتخريب وتسميم أفكار القارىء بالتطبيل للحروب وتبرير القمع، وهذا يجده المرء في سلسلة قادسية صدّام سيّئة الصيت، وسلسلة أم المعارك أيضاً. الأسماء وافرة سيجدها القارىء في موضع آخر بهذا العدد.

لما عدت في زيارة إلى العراق العام الفائت اكتشفت أن غالبية الكتاب كتبت بهذا الشكل أو ذاك قصائد وقصصاً تبرِّر ذلك الوضع بشتّى الذرائع توافق مع الوضع لكتاب البعث، أو خوفاً أو لمصالح مادية للبعض الآخر إلا قلّة معدودة.

الثاني: نص التجأ إلى الأسطورة والرمز منشغلاً عن هموم العراقي وقت الحرب والقمع خوفاً من الاعتقال أو التصفية. كنصوص محمد خضير فغيّب العراقي وأحيا المندثر والمدله بخرافات وأساطير قديمة، ومحمود جنداري الذي كتب نصوصاً فيها من التلميح والصراخ والإشارة لما كان يجري دفع لها حياته ثمناً سجناً وتعذيباً ثم موتاً مبكراً.

الثالث: نص كان يكتب خفية دون نشر أو برمز مفضوح وفيه يتناول همَّ الإنسان ذلك الزمن وبصراحة كنصوص علي الشباني الشاعر العامي العراقي.

أما النص المكتوب في المنفى فله سماته أيضاً إذ تميّز بما يلي:

السمة الأولى: هو انشغاله بالعراقي في زمن الديكتاتور والحرب، وكان صريحاً يحاول عكس ذلك العذاب في نصوص روائية وقصصية كتبت خصيصاً حول هذه التجربة وكان من المستحيل أن تكتب في العراق نصوص نجم والي، جنان جاسم حلاوي، شاكر الأنباري، جبار ياسين، حميد العقابي، كريم عبد، حمزة الحسن، عبد الكريم كاصد،

الحرز، خلدون جاويد، أحمد عبد الحسين، علي شايع، وعشرات الأسماء الأخرى التي لا مجال إلى ذكرها هنا.

السمة الثانية: هو الحرية المتشرّبة في مثل هذه النصوص. فانعكست على اللغة وبنية النص وأسلوبه مما جعلها تتميّز وتلفت انتباه الوسط الثقافي العربي فكُتب عنها العديد من المتابعات النقدية في الصحف العربية ومن كتَّاب عرب وليس عراقيين.

السمة الثالثة: النصوص المكتوبة في المنفى تجاوزت ليس التابو السياسي فقط بل حتى العرف الاجتماعي العراقي الصارم فكانت نصوصاً صريحة وعميقة كشفت الكثير عن تكوين الشخصية العراقية المزدوجة بين خارج عفيف وداخل يبيح حتى الكبائر؛ نجد ذلك في نصوص عالية ممدوح حميد العقابي وشاكر الأنباري وجنان جاسم حلاوي وكاتب هذه السطور، والرائد فؤاد التكرلي الذي لم يستطع طباعة رواية واحدة في العراق زمن الديكتاتورية.

هذا الكلام على عجالة أردت منه الإشارة إلى ضرورة أن ننظر للنص العراقي من منطلق أدبي لاسياسي، وحينذاك لا توجد ضرورة للقول بأدب خارج وأدب داخل، بل أدب عراقي..

ليست مشكلة هكذا تنظير بأنه يحاول إلغاء القسمة بتبنِّيها فقط، وإنما تلك النظرة التبخيسية لما تمّ كتابته داخل العراق

في زمن الفترة السابقة؛ يكفي أن نقول إن بصرياثا والمملكة السوداء وكانون، وغيرها من كتابات محمد خضير ما زالت تمثّل نضجاً يصعب مقارنته بكثير من نصوص المثقفين العراقيين المتواجدين خارج العراق (= مع أننا لا ننسى أن محمد خضير يشطب أي تأثر له بتجارب العراق السابقة ويحيل تجربته إلى تأثيرات أجنبية، وهذا يعني أننا إزاء إلغاء كامل بالنسبة لمن في الداخل والخارج على السواء)، وإنما يسهل علينا ردّ الأمر إلى نصابه بعرض نص لسلام إبراهيم نفسه كي نرى إلى أي حدّ يتوافق نصه مع تنظيره.

في العدد 26 من مجلة نصوص عراقية وتحت عنوان «كائنات اللّه» كتب سلام إبراهيم قصة عن قط ابنه المريض الذي دهسته سيارة:

أكتب الآن وابني عاود البكاء في غرفة نومه بالطابق الثاني!. نزلت تواً من جواره.

تركته على سريره، يستلقي على بطنه، غامداً رأسه بوسادته كي يخنق نشيجه.

ابني ابن الثانية عشرة ولد هنا في Roskilde الدانمركية. عراقي أسمر، حار، كرغيف خبز.

ثم تتابع القصة بعذابات القاص بعدم وجود أي أمل في شفاء القط، ومحنته مع ابنه العاشق لهذا الحيوان، بل محنته

مع نفسه المتعلقة بهذا القط، وكيف بالتالي سيفقده، ويكفي على التدليل بذلك نهاية النص:

ضعت في الحقول حتى المساء أنشج وأصرخ وأنادي قطّي المسكين شاتماً نفسي لعجزي عن إنقاذه.. مَن يسمعني في فلسطين والعراق ومدن التوتر والموت اليومي يسخر مني ومن الحكاية.. وله كل الحق.. لكن ما أصابني هذا اليوم سردته كما هو، كما شعرت به، كما حدث.. واللعنة اللعنة على الأثرياء والظالمين وقاتلي الأنفس التي وهبها اللّه لكائناته.

وهنا نقول لو أعطينا هذا النص لأي أحد وحتى بعد حذف الكلمات الأجنبية واسم دولة الدانمارك، بل حتى لو وضعنا اسم مستشفى داخل العراق، أفلا يمكن بسهولة تصنيف الكاتب بأن صاحب النص ينتمي للذين عاشوا خارج العراق (= القاص نفسه متيقن أن الذين في الداخل سوف يسخرون من حكايته أي أنه بات لا يفكّر مثلهم ولا بذات عقليتهم).. وبالتالي كيف نرتضي بأن قضية الأدب داخل وخارج هو محض إسقاط سياسي؟!

والأمر سوف يتوضّح أكثر فيما لو استحضرنا بعض قصص محسن الخفاجي التي تدور حول شخصيات تأتي إلى داخل العراق (كثير منهم منفيون عادوا في زيارة)، ولها ذلك التميّز الواضح في كل شيء، لا في العادات والأفكار فقط وإنما حتى في ساعات النوم واستخدام مفردات لغوية غريبة وعدم

الاكتراث للعرف والعادات وغير ذلك من سمات فيزيقية وسيكولوجية وثقافية.

إنني أسأل هنا عن معاصري المنتشرين في كافة قارات العالم، أولئك المجهولين ـ الغائبين بالنسبة لي. أريد أن أتعرّف إليهم وأتفق معهم على نوع الحياة التي نعيشها. نطرح أسئلة واحدة ونبحث عن أجوبة موحّدة لها. عن المصير ذاته، وأحلام الأيام القادمة أيضاً. إنني هنا ـ أعرف أننا جميعاً ـ هنا وهناك ـ نقتسم يوماً أرضياً واحداً، ولكن لكل منا نصف يومه المختلف. هنا حين يؤوينا الظلام الساكن، العامر بالأشباح، يغمرهم نهار شوارع مزدحمة صاخبة ملوّنة. وحين يأتي نصف يومنا، نهارنا، شوارعنا المغمورة بشمس ناصعة، يحلّ نصف يومهم، ليلهم الطويل البهيج أو الثقيل بالجرائم والعري والقمار والرقص. غير أن التضادات تلك، الأنصاف المتضادة، لن تحول دون رغباتنا الصادقة في أن نلتقي لنعرف، لنفهم، لنوحّد يومنا في زمن أرضي واحد.

ذات الأمر نجده في قصة: ميتة ذهبية في طروادة (= ولا ننسى هنا إلفات النظر إلى كثرة استعمال مفردة طروادة في النص العراقي الجديد)، للقاص محسن الخفاجي:

بعد عشرين عاماً، بعد فصول مملّة من أمطار وعواصف وأعاصير وجفاف وغبار، مسجتها طبيعة غاضبة شرسة بمخالب وحشية، يعود أخي من الغرب الذهبي ليقضي بقية

حياته في مسقط الرأس «هذا ما ورد في برقية قليلة الكلمات. حدسنا من كلماتها أن الحنين قد قتله أخيراً»... بلغ الخمسين من العمر، لكنه ما زال يحيا في غربه الذهبي... نزع أخي قبعته، ورمى غليونه وكيس تبغه على المنضدة... ونام أخي. نام كواحد من أهل الكهف، ونحن الذين أقسمنا على تدليله غرقنا جميعاً في حيرة. ظلّ نائماً لساعات طويلة، فصار علينا أن نوقظه. قال البعض منا إنه جاء من بلاد بعيدة، عبر محيطات وقارات، وليس من اللائق إيقاظ مسافر لم ينل كفايته من النوم، وقال البعض الآخر إن علينا أن نوقظه مهما كان الأمر إذ إن علينا أن نرغمه على استقبال الضيوف المهنّئين بعودته وسلامته من مخاطر الطريق، وأن عليه أن يصافحهم الواحد بعد الآخر، لكنه أطبق أجفانه كالميت، وغاص في النوم، دون أن يخلع حذاءه أو ثيابه الثقيلة. لا بدّ أنه لم يجد حرجاً في ذلك، وتملّكتنا الحيرة، ونحن نرى تقاطيع وجهه تومىء بسعادة هائلة، ثم تنقلب إلى تقاطيع منكمشة تشفّ عن حزن عميق. انتهت الحفلة بلا بداية ولا نهاية. صرفنا الضيوف بأعذار مزيّفة، وأطفأنا المصابيح الصغيرة والكبيرة «بالرغم من أننا كنا في منتصف النهار». وخيّم صمت قاتل على أفواهنا المندهشة، فلم نعد نعرف ما الذي يمكن أن يقال....

قال أخي بصوت ضاحك:

- هل أنتم الآن في طروادة؟! إنني لا أرى غير رماد حرائق.

جفل أفراد العائلة جميعاً، فهم لم يسمعوا بكلمة (طروادة) وأخذت العيون تنظر نحوي مستفهمة.

محسن الخفاجي نموذج مهم، فهو كرّس الكثير من نتاجه لقراءة العراقي الذي تمكّن من النجاة والعيش خارج المحرقة، وهذا وحده يدلّل على أمنية خبئية، خصوصاً وأن الخفاجي مثله مثل كثيرين غيره يخلط ما بين المهجر والمنفى، لذا فهو لا يفسّر اجتماع «السعادة الهائلة» والحزن العميق، إلّا بكونه محض حنين ورغبة نهاية «غريبة». والخفاجي مثله مثل محمد خضير يوحّد كل ما هو خارج العراقي في نموذج ذهني واحد، لذا فهو مثلاً ما كان يستطيع تفهم رواية «عزلة أورستا» لحمزة الحسن أو «مدن الماء وطائر القلب الجريح» للحرز، إلّا بكونها ضرباً من خيال غير واقعي يجرجر مازوشيته.

إذن هكذا يتخيّل محمد خضير في «45 درجة مأوي» الأمر، مذكّراً إيانا إلى قصة إبراهيم سبتي، وحديثه عن «نصف اليوم» الحاضر لكونه واقعاً موجعاً ومؤلماً، والنصف الآخر الذي هو محض خيال جميل يقع خارج حدود الواقع:

هناك يوم واحد يقتسم نصف منه أهل الداخل ونصف منه أهل الخارج، قسمة تبعث على الترضية لولا أنها قشرية جداً، فالداخل تنور عملاق يحترق فيه كل شيء، والخارج نعيم مطلق..

غير ملتفت هذا الذي في الداخل الذي يحب وطنه كوسيلة للفرار، عن ذلك الذي فرّ معطياً الهرب وسيلة للحاق حيث يقول:

صديقتي «الغربة»

ارحلي عني

كم أمقتكِ.

حسب تنهيدة فائزة عبد اللّه سلطان، التي تشبه مخاطبة فيفان صليوا بذات الكلمات لا للغربة وإنما إلى اللّه نفسه كنوع من وحدة اليأس ووحدة لغة الخواطر في عموم الكتابة النسوية، لكن ما يجب ذكره أيضاً هو كثرة النصوص العراقية التي تتناول اللّه كما هو حال عدنان الصائغ قبل سقوط النظام العفلقي، ونصوص جمال جمعة بعد ذلك.

ففي مجموعتها، التي فيها الكثير من التقصير الفني، والتي عنونتها فائزة عبد اللّه سلطان: «تزرعني في قلب فراشة» حيث يجتمع حب الصداقة مع المقت، والإقامة مع الرحيل، خصوصاً بعد سقوط الصنم العفلقي الفاشي الذي كشف وجود أصنام أخرى يمكن إسقاطها لكونها هي دعائم معبد

الوطن حقيقة، الأمر الذي حدا بحمزة الحسن أن يقول في كتابه «الحروب السعيدة»:

في شهادات كثير من العائدين من الوطن صدمة تنطوي على ذهول كبير حتى أن أحدهم كتب أمس يقول إنه في الطريق إلى المنفى الجميل، وإنه يحلم في الوصول إلى ثلوج النرويج البيضاء النقية الآمنة هرباً من الوطن المنفى.

في حين صاحب النص هو الذي افتتح روايته سنوات الحريق بكل ذلك الشعور المفرط الموجع في الاغتراب.

لكن أين تلتقي فعلاً رغبة جمع التضادات؟!

نعم إنها في «المستحيل» فقط!

لا يلغي هذا وجود محاولة نظر مختلفة، مثلما حاول ياسين النصير، فتحت عنوان «القصيدة العراقية المغتربة» ضمن بحثه المعنون بـ «شعرية الماء» يكتب ياسين:

يقودنا المقال إلى محور جديد داخل القصيدة التي يكتبها عدد من الشعراء العراقيين في المهاجر والمنافي. وهي ثيمة طالما تلمسنا خيوطها الفنية عن بعد واستشعرنا مفردتها بطريقة المقارنة بين ما كنا نقرأه من نتاج أدباء غربيين اغتربوا، ونتاج عراقيين اغتربوا، فلم يجد برشت الفرق بين الثقافة في ألمانيا التي هاجر منها، والثقافة في النمسا أو أميركا التي لجأ إليها. فالثقافة في بلدان أوروبا وأميركا متقاربة جداً، وإن

اختلفت بالخصائص المحلية، وفيها يجد المثقف كل الكتب مترجمة من لغات أخرى، لذا بقي برشت يجدِّد ويكتب وفق سياقات معاصرة. في حين أن المهاجر العراقي الآتي من بلد متخلّف ثقافياً وواقعياً، لبلدان متقدمة ثقافياً وواقعاً يجد فرقاً كبيراً بين ما كان يكتب عنه هناك، وعمّا يعيشه الآن هنا. هذه المشكلة الاجتماعية، ثقافية بالدرجة الأولى، لأنها تتّصل بكيفية الإبداع الذي يعتمد على سياقات متشابهة وإن انتقل المبدع عن مواقعها المكانية، لا على كيفية المعايشة وإن عاش فيها. والقصيدة التي يكتبها عدد من الشعراء العراقيين في المهاجر، وبعد خروجهم بزمن طويل من العراق، نجدها تحمل هذه المفارقة: شاعر لم تنضجه تجربة شعرية وثقافية لقصر معايشته لها، ويعيش مفارقة اللاوطن بحكم تنقلاته وارتباطه بمشكلات واقع قديم، فتصبح تجربته الشعرية، وكأنها بحث وجودي يلامس باللغة المبهمة والاستعارات المفارقة، جوانب لم تكن مهيأة لنقلة في القصيدة الحديثة. ويبقى مسعاه هو أن يجد له بقعة شعرية خاصة به تحمل كل احتمالات التجديد في القصيدة.

بيد أن اجتهاداً كهذا يسهو بكون هذا يعني أن الأدب المغترب ينطلق من اللاتواصل ليصل إليه، في حين أنه المتفوّق انتشاراً وتأثيراً!

بل ويتملص من محور أهم هو كون كتابات المنفى لاتزال محتفظة بنسق نَفَس المعارضة المرفوضة حتى بعد زوال المعارضة، بينما نسق من بقي في الداخل لايزال يحتفظ بنسقه.

هذا أولاً وثانياً: إن هذا التنظير يعتبر الوطن حالة مكانية مشاراً إليها بـ «هناك» يقينية، في حين أن نصوص المنفى والمهجر تزخر بكونها تقدِّم نقودها وانتقاداتها إلى هذا الفهم المستقر نفسه، وعليه (وهذه أصغر النتائج) فإن هذا النوع من القراءة سوف يفضي مقاربة النصوص بما هو مباين لها فيتمّ تغطية أهم ما تصبو إليه وتكافح من أجله.

وثالثاً: إن مقاربة كهذه هي بحدّ ذاتها تقرِّر نوعاً من القمع لنصوص قائمة على الفرار منه، أي أننا هنا إزاء نوع داخلي توالدي للقمع حيث يظهر من ذات النصوص لا بوسيلة خارجية فقط كما هو الرأي الشائع (= أنظر مثلاً، كتاب فاضل ثامر: المقموع والمسكوت عنه)، وهذا يعني بالضرورة أن فك القيد لا بدّ وأن يكون بعامل داخلي أيضاً، أي يكون حتى نقد السلطة السياسية والاجتماعية والدينية، هو إسقاط قهري على ركود النصوص، كعجز في النقد والإبداع وتكاسل عنه، باحث عن مشاجب تتكدّس عليها لغة العتاب والذم، كمن يعلّق المفاتيح على الجدار ثم يرجمه ويتشاجر معه!

الفصل الثاني

قمع التحول وتحولات القمع

2 ـ 1 المثقف، حروف تحاور الأشباح

إن فكرتي بسيطة، وتقع في أن شطراً واحداً فقط من شعرنا سنوات السبعينيات هو من استفاد من ماكنة الدولة العراقية صحافة ونقداً. الشطر الآخر لم يكن حاضراً في العراق لأنه كان، ببساطة، ممنوعاً بطريقة أو بأخرى.

عدم حضور ذاك الشطر يعتبره البعض مواتاً شعرياً، خاصة وأن المتابعة شبه مستحيلة له، والنص غائب، غائب، غائب طيلة ربع قرن. لنؤمن أن ربع قرن ليس بالفترة الهينة.

عدم حضوره كان مجال استهانة به وتوطيداً لأنوات شعرية، قد تكون بارعة وموهوبة، بسبب نفي للآخر.

لن يستطيع حاتم الصكر ولا ماجد السامرائي ولا طراد الكبيسي ولا سامي مهدي الزعم اليوم أنه تابع شاعراً مثلي، موضوعياً، وكتب عنه قدر ما كتب عن الجيزاني والماجدي. إنني خرافة غير موجودة لأنني من دون نص معروف في العراق.

إن نصي المنفي عن الوسط الثقافي طيلة ربع قرن يصير، في نقد الصكر والسامرائي والكبيسي مثلاً، رديفاً لموت أو هشاشة شعرية مفترضة.

لم أستفد من أي ماكنة إعلامية عربية مهمومة بالترويج لمواطنيها.

فإنْ تكن خارج العراق لا يعني أنك في قلب أمم ليست بأمتك الشعرية (يسمِّي القوميون هذه الظاهرة بالإقليمية.. ولن يستطيع الكونيون العرب ردّها بسهولة). أن أكون في لبنان ليس معناه أن جريدة (السفير) أو (النهار) تتبنّاني كما تبنّت، بالضبط، شعراءها، وإن نشرتْ لي هنا وهناك. حاكم مردان الباقي حتى اللحظة والمتزوّج سيدة لبنانية دليل على ما أقول. ما زلنا، حتى لبنانياً، في بداوة وإقليمية لا يريد أحد الاعتراف بها جهاراً، وإن بتفاوتٍ مع بداوة الشعوب الضاربة بالبداوة.

لقد غبت طوال ربع قرن من حياتي الشعرية عن مواطنيّ، وعليَّ من الآن فصاعداً إيصال نجاح أو إخفاق ربع قرن مضى من الكتابة لقراء لم يتابعوا، عضوياً، ربع قرن من كتابتي.

علماً أن كتابتي للشعر كانت مترافقة مع نص نقدي يسايرها ويحايثها.

هكذا يعلو صوت جديد من الرماد العراقي، الشاعر والناقد شاكر اللعيبي الذي كتب نصه هنا في مدينة قابس 18/ 6/ 2006، في صدد مساجلة مع الكاتب علي فواز حول

الصناديق السرية للعائلة الأدبية العراقية. وهو صوت يدوّن أحد أنواع القمع، لكنه أيضاً يبرهن تحولات القمع أيضاً.

حيث ضبابية المشهد السياسي وتعقُّد الإشكالية الأدبية في العراق، أرهقت المسيرة الشعرية الطويلة والتي كانت رأس حربة الفاعلية الثقافية في هذا البلد، فكان كل تحوّل أدبي بإزائه تحوّل سياسي أو ديني، يخلق تضاداً بين قمع التحولات وتحولات القمع. لكن وكما أسلفنا في مستهل هذه الأوراق، ليس بمعنى أن الواقع له كامل التأثير على النص الأدبي، ولكن أيضاً بمعنى أنّ كثرة مزاولة هذا الحقل الأدبي جعلته يصاب بالضمور فضلاً عن كون الشعر يحتاج إلى شفافية وبساطة ينوء ظهره الترف عن حمل مهمة تفكيك أزمات بهذا الحجم، وهو أمر أنتج تصاعد كتابة الرواية والقصة والمقال بدرجة ملحوظة قد تؤدِّي إلى تقلّص الشعر لأول مرة في تاريخ العراق الثقافي. ولعل هذه أحد أسباب تراجع كتابات البيانات الشعرية التي كانت تشبه بيانات الانقلابات السياسية، فهذه أول مرة تتغيّر السياسة وتتزايد بياناتها فيما الشعر يبقى صامتاً بالرغم من اتساع عدد الكتّاب وسهولة عالم النشر والإعلام!

فمثلاً، من الأمور التي كان ينتقدها الشعر العراقي (= أنظر مثلاً، عبد القادر الجنابي في كتابه: انفرادات الشعر العراقي)، هو تعلّق شريحة من الأدباء اللبنانيين بمنسوجات

الغزل البارد الدالّ على هشاشة الذات غير القادرة على احتضان المعاني المطلقة، بينما اليوم نجد كثرة في النصوص العراقية تتمحور بأدمعها حول توترات عاطفية هشّة تكشف عن عصاب لفرط تكرارها كما هو حال نصوص عبد العظيم فنجان (مثل نص أغنية ونص الحب القصيدة نثراً، وأغنية لتحطيم أنف العالم، ونص أغنية ما السر يا شعر، وأغنية زملاء المطر، وخاطرة أغنية النسيان، وكمشة فراشات من ألف ليلة وليلة، وأغنية العودة إلى أتونابشتم، أغنية الشظايا.. إلى آخر النصوص المعصوبة بمفردة الأغنية التي تشبه مسكنة لغوية) وبعض خواطر الهذيان والضجر لدى منى كريم وغيرها الكثير من الكاتبات النسويات ونصوص سعد جاسم (مثل: مغرم بغموضكِ)، ونصوص الحالة الحلمية لدى موفق السواد (مثل نص: دخان الكتب)، وخواطر نعيم عبد مهلهل وبعض نصوص حاتم عبد الواحد (مثل: إليكِ وحدكِ)، وغيرهم كثر آخرون سهّل الاتصال الإعلامي الحديث، نشر رسائلهم الغرامية وخواطرهم الضجرة العادية على مطيّة الشِعر وخواطره النثرية التي باتت اليوم تحمل إسمه.

وبكل تأكيد هذا لا يعني وصم جميع نتاجات هؤلاء بذات الوصم أو يكون ذلك إقفالاً في قراءتهم من زاوية أخرى، إذ ليس هناك منهج نقدي يدّعي الإحاطة بل الأساس النقدي ضد

مثل هذا الادعاء أصلاً، لذا يمكن أن يكون ذات أي نص منتقداً بالسلب إلى أن يمتدح بالإيجاب بواسطة تناول منهج نقدي مغاير وبعد تبئيري مختلف، كما هو حال قصائد حاتم عبد الواحد، وموفق السواد الأخرى وذات نصوص عبدالعظيم فنجان المذكورة هذه.

أو نجد ذلك الانتكاس في الخروج من حقل الشِعر إلى حقل آخر مثل نصوص نصيف الناصري، أنظر مثلاً مجموعة «الزمان الممتد بين الوجود والماهية»، كنموذج.

فإذ يخلو كأس الشكل الكتابي من البنية والمضمون الشعري فإنه سيحاول الامتلاء بالأمور الأخرى ومظهرتها على أنها نوع من الأنواع الشعرية، ولعله هنا يبرز أحد أهم دواعي تكوثر الكتابة التي لا تحاور أحداً سوى نفسها غير معترفة بأي قانون لغوي أو هم واقعي، فكان المشهد كأنه دوائر لسطور شبحية تخاطب أشباحاً مشابهة.

بالطبع هذا إضافة إلى نصوص الخواطر النثرية العادية جداً، والتي يتمّ تقطيعها وكتابتها عمودياً أو أفقياً ونشرها على أنها أبيات شعرية. وبكثير من الجزم فإن هذه ليست خصائص تمثّل مشاكل النص العراقي المعاصر دون غيره، وإنما هي اليوم باتت مظاهر عامة في النص العربي أولدتها ظروف التوسع الإعلامي والتضييق النقدي.

وبغضّ النظر عن مناقشة ما يقتبسه فاضل ثامر ص 13 من كتابه المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي:

تشير دراسة سيكولوجية حديثة إلى أن اتجاه الدولة نحو المزيد من التمركز يقود إلى إضعاف الإبداع الثقافي، بينما تشير الدراسة ذاتها إلى أن التفتت السياسي قد يدفع إلى نهضة في الإبداع الثقافي.

فإننا بهذا إذ نكون إزاء واقع سياسي أكثر خيبة، ومعاش اجتماعي أشد تنافراً، فإننا نشهد نصوصاً أعمق إبداعاً، وسرداً أكثر غنىً ومحبة ووحدة وطنية. لكن مع تصريح لا لبس فيه عن التعدد الديني والإثني في هذا البلد. فيكتب وحيد خيون قصيدة بعنوان «سامراء تبكي الليلة» إثر حادثة الاعتداء على النصب الوطنية والأثرية الرمزية في مدينة سامراء والتي كانت العملية الإرهابية الأشد خطراً في أن تؤدِّي إلى حرب طائفية أهلية، وراح ضحية الإصرار الوطني في تغطية الحدث أول صحيفة عراقية في العهد الجديد، أعني «أطوار بهجت»، فيقول الشاعر وحيد خيون هنا:

رأيتُ عيونَ سامَرّاءَ تبكي
أزيلوا الهمَّ عنها والضَبابا
لقدْ حَمِلَتْ نصاباً ثمّ نأتي
نُريها مِنْ مَلامَتِنا نِصابا؟

ألَسْتَ ترى بها الأطفالَ تبكي
رجالَ الدِّينِ شيباً والشّبابا؟
ألَسْتَ ترى النخيلَ بها يُعَزِّي
وماءَ النهرِ يجري والدّوابا؟

ثم يكمل:

أبا حَسَنٍ وقبرُك ظلّ باباً
وما سَدّتْ لكَ الأيامُ بَابا
أُخاطِبُ قبْرَكَ النائي كثيراً
وأعْرِفُ أنتَ تسْمَعُ لي خِطابا
فسُنّتُنا لهم حقٌّ علَيْنا
تقَاسَمْنا الرِّسالةَ والكِتابا
أُريدُكَ أن تُؤالِفَ بينَ شَعْبٍ
عِراقِيٍّ وتُمْطِرَهُ السّحابا

ويزداد النحيب العراقي في نص «أمير المقاومة» لدى باسم السعيدي، كنموذج للدهشة العراقية أمام رضا الإعلام العروبي بهذه الإبادة العراقية ودعمها بإنشاء إعلامي يقوم بوظيفة النص المكتوب والبصري، للتغطية على كره وحقد طائفي هو بحق سليل أيديولوجيا المروق عن مذهب الجماعة وشق عصا الطاعة للطغاة أين كانت سيرتهم فكانت مأساة العراق الجديدة ورقة التوت الأخيرة التي سقطت فبانت عري الشجرة الثقافية العربية عن القيم العلمانية والنهضوية والتقدمية، فإذا

بنا أمام عصاب عقائدي مشدود بآلاف الحبال والروابط لتراث المِلل الدينية وأحقادها المستديمة، يقول باسم السعيدي هنا:

عَصَفَ الزُؤام بأوجهِ الشطآنِ
واشتاقتْ اللوحاتُ للألوانِ
واسْتوحشت كل العيون بدمعها
وتلطَّخَتْ الأهدابُ بالأحزانِ
حطَّت رياحُ الحِقدِ جُلَّ رحالِها
في بيتنا ليضجَّ بالنيرانِ
ومضتْ تقيء ظلالها وتبثّه
سوطًا ليجلد أظْهُرَ الغفرانِ
تُرِكَ المسيح مسمَّراً بصليبه
لثلاث آياتٍ بلا عنوانِ
وتركْتَ شعباً مُوثق الآلامِ في
عُمرٍ يضيق بلعبة الصلبان

بينما يسرد شوقي كريم حسن، في قصة تحمل عنوان عوالم الانتهاء، أحد تغيّرات الوطن وكيف اجتمع النفي والإثبات فهو هنا وهناك:

الشارع فارغ تماماً، هكذا يبدو لحظة ارتفاع أصوات الرصاص، والخطوات، الراكضة هنا وهناك، صمت، ينكشف بعدها عن بيت بسيط ثمة امرأة تجاوزت السبعين وهي تصلّي، على الجدار المقابل صورة لشاب في

العشرينيات من عمره وهو برتبة نقيب، تقابله تماماً صورة لرجل في السبعين أو يزيد قليلاً، تنهض العجوز لتمسح الغبار عن الصورة الثانية وهي تتمتم وكأنها تعتب على الرجل، أصوات الرصاص تتعالى، خطوات تقترب!

العجوز: يا لها من ليلة ما الذي يحصل... رصاص يتلوه رصاص.. وحزن لا يريد مفارقة شوارعنا.. ألأين ترانا نمضي؟ إلى أين.. سؤال لا يمكن أن نجد له جواباً.. تركتموني وحدي في زمن لا تنفع فيه الوحدة.. ليتك تعود.. «تلتفت إلى صورة الشاب» أو ليتك أنت.. قلت سأعود مبكراً لكنك تأخرت.. تأخرت كثيراً..

وها آنذا أنتظر.. أوَتعرف معنى أمّ تنتظر؟ الوحدة.. وهذا الموت الذي لا يريد الرحيل.. أزقة مهجورة.. وألم.. الحروب امتحان ذواتنا الأبدي.. يا له من امتحان.. تلتفت إلى الصورة الثانية لكن ثمة شاباً في العشرينيات من عمره يندفع إلى أمام مثلما ظلّ كلاهما ينظر إلى الآخر.. أصوات الرصاص وصافرات مركبات الشرطة ونداءات مبهمة، يحاول الشاب التراجع لكنه ينتبه إلى رشق قريب فيظل صامتاً.

العجوز: لا تخف!! أ... أنا العجوز، واحد آخر يبحث عن مكان يأويه.

الشاب: عذراً.. ما كان أمامي سوى أن أفعل هذا!!

العجوز: لا عليك... اجلس!!

يجلس الشاب مرتبكاً ينتبه إلى السلاح الذي بين يديه فيرميه جانباً.

العجوز (وكأنها تحدّث نفسها): لا فائدة.. الوهم يدمِّر أعماركم ليتكم تدركون الفرق بين حرب وحب.. الحروب آثام الأعمار وقحط الانتظار.. مثلك.. كان يحلم بأن تنتهي الحرب ليعيش ولكن!!

الشاب (مقاطعاً بخجل): أ... أين هو الآن؟

العجوز: أين هو.. قال إنه سيعود مبكراً لكنه تأخر.. لشد ما تحزن الأم حين يتأخر عنها ولدها.. هو الوحيد الذي أبقته الحروب إلى.. ثلاثة رحلوا وبقي هو... حلم أردته بأن يلمّ بياض الرأس... لكنه مضى حتى من دون كلمة وداع!!

الشاب: مضى... إلى أين؟

العجوز: إلى أغرب الأمكنة، يا ولدي... إلى أغرب الأمكنة.

الشاب: أغرب الأمكنة.. أو هاجر إلى بلاد الغرب؟

العجوز: أَوبلاد الغرب بالنسبة لك هي أغرب الأمكنة؟

الشاب (مرتبكاً): لا.

العجوز (مستدركة): نعم.. نعم.. قال إنه لن يتأخر لكنهم وجدوه هناك.

الشاب (بلهفة): هناك... أين؟

العجوز (بحزن): عند المزبلة التي في طرف المدينة؟

الشاب (مصدوماً): أوَقُتل.

العجوز: هكذا نعم.. لم أعثر على رأسه حتى هذه اللحظة... تعرّفت عليه من خلال الوشم الذي في صدره.. إثر رصاصة تركتها الحرب التي أخذت إخوانه.

الشاب (يحدِّق في الصورة المقابلة له فيشعر بالارتباك والحيرة... فجأة يكتشف أنه يشبهه تماماً)..

العجوز تنظر إليه مبتسمة.

العجوز: أوَتراها تنتظرك مثلما أفعل أنا؟

الشاب (بخوف): مَن؟

العجوز (من دون تردّد): أمك؟

الشاب (وكأنه انتبه لشيء): أ... أ.. أمي.

العجوز: كنت أخاف أن يوبِّخه والده فأظل منتظرة حتى وقت متأخر من الليل.. كان حين يعود يحدّثني عن آمال كبار.. وحياة لا تشبه حياتنا... لكن الحرب أخذت الأحلام والآمال بعيداً... أقسى ما يمكن أن يعيشه إنسان هو أن يعدو فوق هذه الأرض من دون معنى.

الشاب (بقلق): صحيح.. صحيح ولكن... متى كان ذلك؟

العجوز: الأسبوع الماضي.. كنت أحدِّثه عن الزواج لكنه كان يرفض.. لا أدري لِمَ يرفض الأبناء أحلام أمهاتهم.. لقد أخذ حلمي معه ورحل.. كنت أتمنّى لو أنه أعطاني بعضاً منه لكنه كان يتعذّر بأعذار لا معنى لها.

الشاب: الحياة لم تعد صالحة لبناء أسرة جديدة.. كل شيء بات صعب الحصول عليه.

العجوز: عذر لا معنى له.. الدنيا حصان والرجل هو الذي يعرف كيف يروِّضه ليمتطيه.

الشاب (مبتسماً): بل هي توابيت وخراب.

العجوز: لِمَ. لِمَ يا ولدي كل هذا الحزن!!

الشاب: لا أدري. ولكنه الحقيقة الوحيدة التي أعرفها. الحرب أخذت مني والدي وأبقت لي المخاوف.

وجد نفسه فجأة يعيش كل هذه الأحزان... ماذا تراه يفعل.. الدنيا يا أم تلاحقنا بكل ما هو غريب.

العجوز: وأمك؟

الشاب: أمي مثلك تماماً هي ربما تنتظر عند الباب أو تبكي.. أو هي تبكي الآن. لا بدّ وأن أذهب. لقد خفَّ الرصاص قليلاً؟

العجوز: تذهب. أوَفي وقت كهذا... كيف وأنت تعرف الطرقات والحواجز؟

الشاب (بحزن): لا حلّ أمامي سوى أن أرحل؟

العجوز: بل أمامك أكثر من حل.. ابقَ هنا، غرفته لا تزال كما هي، لم أشأ تغييرها.. استرح.. أوَتراك جائع؟

الشاب: لا. لا فقط أشعر بتعب طفيف.

العجوز: كانت ساعاتك مرهقة.

الشاب: بل أكثر من مرهقة. ما كنت أدري أن مواجهة الموت ستكون صعبة إلى هذا الحد... لقد غرّروا بي.. غرّروا بي (يبكي).

العجوز: لا عليك.. لا عليك أنت في أمان الآن.. هيا قم واسترح.. باب الغرفة ذاك!! (ينهض الشاب مرتبكاً وللحظات يسود الصمت.. تأخذه العجوز باتجاه الباب).

العجوز: اسمع؟

الشاب: نعم يا أمي!!

العجوز: إن دخل علينا أحد ما فقُل له إنك ولدي!!

الشاب: ولدك؟

العجوز: نعم ولدي.

الشاب: نعم!! (ببطء يدخل الغرفة... تظلّ العجوز تنظر إليه... لحظات صمت).

العجوز (بفرح): ما كان عليّ سوى أن أفعل هذا من أجل أن لا تظل أمه تنتظره طويلاً!! أصوات رصاص ومركبات الإسعاف والشرطة تمتزج رويداً، العجوز تلتفت ناحية الباب فتجد أن ثمة خطوات تتّجه صوبها فتظلّ منتظرة.

فالابن هناك منفي تنعاه الأم الحاضرة، والابن شاب هنا تعاتبه وتقرّعه الأم الغائبة. فالنص الأدبي هنا يستحضر الواقع العراقي الجديد بعد سقوط الصنم العفلقي، لكنه نص يغيب في المأساة السياسية ويحضر فيها، يعالجها فتطعنه ويطعنها فينزف هو وحده!

في نص آخر بعنوان «بسم اللّه» يقول أحمد عبد الحسين:

دعْ قنديلكَ الناطقَ بالأعاجيبِ يضيء إسمَ العراق، ارفعْ خرقتَكَ التي عصبتَ بها وجهَ بغدادَ، اجمعْ زينة الحربِ من عتباتِ البيوتِ.

وهو نص خالٍ من أي تطور بالنسبة لهذا الشاعر، إذ سبق أن كتب أحمد نصاً بعنوان «بابل مقلوبة»، وهو نص مكتوب قبل الأحداث السياسية الجديدة في العراق:

أضعُ بداهاتي قدّامكَ إلى أن يسكنَ الرعدُ

إلى أن ترفعَ البوقَ من فمكَ وتصرخ في الشعب: أما قرأتم قطُّ في الكتب؟

وهذا ذات ما سجّله النص السابق من كون رحمة المطلق (= اللّه) أمراً تعرّفناه محضاً في الكتب. الأمر الذي يعني أن الواقعي قد تخلّص من الوجود الكتبي بشكل نهائي، وهو أمر غير معقود طبعاً باعتبار أن وعينا بهذا الأمر قد تجلّى بشكل كتابي وهو دلالة نصّية هنا، بيد أن الذات حيث لا تعي هذا

التناقض فهي تستمر في تضميد جراحها عبر السكر ثمالة التعبير الفار منها، لذا يكمل عبد الحسين النص بالقول:

وقد آن لنا أن نلمسَ قلبَكَ

قلبَكَ القديمَ الذي قرأناه في الكتب.

وكما تجد ذكر المعدان في نص بسم اللّه:

يا بئرَ العطش

دُلَّ الهدهدَ، هدهدَ آبائنا المعدانِ. . .

فإنه امتداد لنص بابل القديم.

ونص بابل مقلوبة يتفوّق بكثير على نص بسم اللّه، لا بصياغاته الاستعارية فقط، وإنما في توسعة المضمون والدنو من صك الجمل المنطقية الانتقال:

وما لي لا أضحكُ؟

أضحكُ لهذه الصنائعِ الشاقّة:

أضحكُ لنافخِ البوقِ تحتَ خرائبِ بابلَ،

أضحكُ للغيمِ الأبيضِ يتوّج قلبَ ميديا بلا سبب،

أضحكُ لصبيةٍ لم يقلْ لهم أحدٌ إنهم شيعةٌ لكنهم تنبّأوا بذلك،

أضحكُ لمعدان يحرثون أكتافَ نسائهم حزناً على ثأرٍ لم يبلغوه،

أضحكُ لمندائيينَ يخرجون من خيمة الاجتماعِ وعلى أيديهم دمٌ لا يعرفون لمَنْ.

أما نص بسم اللّه فتجده تقريرياً جداً:

وها أنتَ ترى إلى الآشوريٍّ منتحباً على أنقاض كنيسته، الرافضيّ مدمّىً في كربلاء، والمندائيّ يستغيث بماءٍ سوف تجفّفه شمسُ الغرباء.

فكأن هنالك إرهاقاً من لدن المثقف العراقي من الحديث عن مأساة بلده المستجدة، لذا تمّ ذكر بسم اللّه لكن هناك تغييب مشكوك فيه لـ «الرحمن الرحيم»، فالشاعر يناشد تلك الرحمة المفترضة في زمن المحنة المفروضة.

طبعاً لا ننسى بأن الشاعر وكاتب النص هنا هو له اهتمام بمجادلة النص الديني، وهناك نص لدعاء طقسي في تراث الفكر الشيعي الإسلامي، يقول:

«وما لي لا أبكي.. أبكي» والتي وإن حاول أحمد قلبها صورياً.

«وما لي لا أضحك» إلّا أنه حتى هذا التقليب الصوري سوف ينمحي، حيث سوف ينص الشاعر على صفة البكاء:

وأعرف أن شعباً أحدبَ سوف يتسلّلُ إليَّ

في هذه الساعةِ

ليشاركني البكاء.

وهذي العودة إلى التراث الديني شعرياً نجدها في مسرحيات أحمد الياسري مثلاً كما في مسرحية القس الأخير أو النص المعنون بـ «الدم ينزف هادئاً» (وهو نص مكتوب

بعد مجزرة اللطيفية)، ونجده أيضاً لدى أديب كمال الدين، فهو بعد مسيرة طويلة من استخدام آلية الحروف سوف يستخدم عنوان «كهيعص» بالذات اسماً لقصيدة تقول:

صارَ للجنِّ قاموسَ موتٍ مضيء..

لكن هنالك مفردة تلفت النظر في نص بسم اللّه المكتوب بعد سقوط النظام العفلقي:

أما ملائكتك الجوّابون من زاخو إلى الفاو، الملائكة الملثّمون ذوو البراثن والأنياب، فأرجعْهم بأحزمتهم الناسفةِ إلى الصحراء، واجعلْ لهم بئرَ عطشٍ يستقون منها إلى أبد الآبدين.

مثله مثل نص «وشم العقارب» لورود الموسوي، والذي منه:

نسيت أن المدن قناطر تحت أقدام الحفاة وبعض المتسوّلين

نسيت أن تعلِّق وجهك وأنت تدخل متعثّراً..

وأن المدينة أغوتك بوشم عقاربها!..

ما زالت البلاد التي كنتَ حنطتها

تنثر رماد أبنائها كل صباح

ما زالت المفخخاتُ زادها اليومي

والعبوات الناسفة صديقة للأطفال وبعض العابرين!..

كلنا عابرون تحت أقدام المدينة!..

.. لست وحدك.

أو نص «أيها العنف إليك صلاتي» لفائزة عبد اللّه سلطان، والذي منه:

ينفجر وطني
وأنت تعيدها «حبيبتي لا تخافي»
قلبي ينفطر
وأنا
هنا
أنتظر عودة الملائكة
التي تحميك
من سيارةٍ
ملغومة
تبكي
على مقاعدها.

بل حتى في مقطع لنص تغزّلي مثل نص «أغنية لتحطيم أنف العالم» لعبد العظيم فنجان:

أقسم بالقمر
يرفرف جريحاً فوق رؤوس العشاق،
إثر انفجار عبوة ناسفةٍ في قلبه.

أو نص خاطرة «حب بغدادي» لمازن الزيدي، والذي هو عنوان يحسب على أنه فكاهة سوداء، حيث يتندّر المتألم من

كثرة جراحاته، فهذه بغداد بلد السلام والخلافة والغنى والثروة، ومدينة الغزل النوّاسي، تتحوّل إلى مدينة الموت والرعب، يقول النص الذي هو يطرح على أنه شعر كما عادة الأيام الأخيرة، في حين أنه نثر مقطع، يحاول تلمُّس الحساسية الشعرية بتقليص الأسطر والكلمات، حيث يقول الزيدي:

1 ـ رصاصة:

بدلاً من وردة..
أهدتني حبيبتي رصاصة
بدلاً من بطاقة حبٍّ..
أهدتني حزاماً ناسفاً!!

2 ـ طيور الأباجي:

هذا الصباح..
أهديت حبيبتي «طائرتي أباجي»
في قفص جميل!!

3 ـ حتى إشعار آخر:

عندما تجوّلت في قلبك لأول مرة
شاهدت قطعة كُتب عليها:
«يمنع الحب حتى إشعار آخر»
وفي المرة الثانية..
قرأت لوحة أخرى كتب عليها:

«ابتعد 20 متراً... هنالك قوة مميتة»

وفي المرة الثالثة..

رأيتك محاطة بالأسلاك الشائكة

والكتل الكونكريتية!!

4 ـ تفخيخ:

القلوب المفخّخة بالحبّ...

تنفجر.. عند أول حاجز غرامي!

5 ـ أحلام مشروعة:

على ضفاف دجلة..

صادفت سيارتيّ همر

وهما يحلمان بالعش

الذي سيبنيان..

وبالجيوش التي سينجبان!..

«خارج النص»

لم أقاوم

ذلك الملثم الذي قرّر حلق رقبتي، قطعها،

لكنني طلبت منه..

أن يحلق ذقنه القذر...

قبل ذلك!!

هو وتر عراقي بات بارزاً الآن وكأن هناك تعباً وإرهاقاً من التطبيل للحرب والنصر ولو عن حق، بعد مسيرة متعبة مع

أيديولوجيا حزب البعث الذي أجبر الأدب العراقي على كتابة موسوعات شعرية هي الأضخم في تاريخ الكتابة والأدب. أنظر مثلاً «مسلّة الحرب» لخزعل الماجدي الموجودة ضمن هذه الموسوعات، وكذلك قصائد عبد الرزاق عبد الواحد وسامي مهدي، التي هي جزء لا يتجزأ من ذهنية عسكرة المجتمع والكلمة.

ويأتي الرفض العراقي تحوّلاً جديداً في نص مقموع من لدن الإعلامي العروبي الذي يحاول تغطية المجزرة كي لا تفضح عورة القومية العروبية، وإزاء تحولات القمع من الحرب إلى الإرهاب، فتجد إصراراً عنيداً على رفض العنف فلا نتفاجأ إزاء مجموعة «على ظهر أسد بابل» لعبد الرزاق الربيعي، وكذلك مجموعة أخرى لشاعر آخر «قربان على مذبح آخر الآلهة»، حيث تجد ذم العنف ومشتقاته أحد السمات الواضحة للأدب العراقي الجديد بعدما كان يدعو إلى الخروج إلى الشوارع ورمي العالم القديم بالقنابل حسب لغة فاضل العزاوي.

العبوة المفخّخة.. الحزام الناسف.. الاختطاف.. التفجيرات.. إلخ، هذه كلها تدلّ على قاموس مفردات الإرهاب الذي افترش الأحشاء الداخلية للعراق أرضاً وها هو الحزن والغضب النفسي يعكسها نصاً.

يقول ناصر الحجاج في قصيدة «غريب الأوجاع» السالفة الذكر:

صار يغدو في موطني ويؤوبُ
للقرابينِ، للقبورِ نغنّي
فكأنّ الأموات للأرض طيبُ.

بيد أن الإرهاب ليس حرباً تقليدية حيث هنالك جيش وجيش كما في الحرب العراقية ـ الإيرانية، أو جنود ومدنيون كما في هجوم الجيش الحكومي لصدّام حسين على جبال الأكراد وأهوار الجنوب. وهذا هو الذي حدا بالأدب العراقي أن يتنقّل في أطوار تحوّلات ثلاثة إزاء تحوّلات الموت العراقي:

ـ الطور الأول، طور تهييج المشاعر للمقاومة المسلحة، حيث كان الإرهاب مصطلحاً يطلق على حركات المعارضة إقليمياً ودولياً، وهذا ما نجده مثلاً في قصيدة مظفر النواب «عبدالله الإرهابي».

ـ الطور الثاني، طور الانتقال إلى المشهد العالمي الإنساني والوقوف أمام عصابات التخريب مثل قصيدة وحيد خيون المكتوبة عام 2002: «الإرهاب» وذلك في ديوانه «أغاني القمر».

ـ الطور الثالث، توجُّع الأديب العراقي ونحيبه أمام مشهد الهجوم البربري للإرهاب على بلده بعد التاسع من نيسان

2003. فنجد حتى شاعراً حربي النصوص مثل أحمد مطر يكتب قصيدة ساخرة ضد عقلية الشيخ الإرهابي.

والأدب هنا يقوم بدور التوثيق التاريخي للمقصي والمنبوذ إعلامياً عربياً ومسكوت عنه ومستخف به دولياً، كما هو حال اللوحات (= لاحظ مثلاً اللوحة الفوتوغرافية عن الشهيد عثمان لإحسان الجيزاني)، والقصائد التي تناولت حادثة الإبادة على جسر الأئمة في بغداد التي وقعت يوم 31/ 8/ 2005 (والتي ستتلوها عمليات إبادة ضد الجسور الأخرى كما حصل بالنسبة لجسر الصرافية الشهير عام 2007)، مثل قصيدة عبد الكريم كاصد بمقطعيها اللذين يحمل كل منهما عنوان «الجسر» وهو نص يلغي اجتراحات نصيف الناصري حول تجربة عبد الكريم كاصد من الأساس، يقول النص:

تُرى هل يقفُ الجسرُ أمامَ اللّه؟
سيمرُّ به الأطفال
(حفاةً. . عارين)
ولن يتذكّر. .
ستمرّ به حورياتُ النهر
(بلا أثداءَ)
ولن يتذكّر. .
سيمرّ به غرقى
(تلتفّ على أعناقهم الأعشاب وحيّاتُ الماء)

ولن يتذكّر..

لن يتذكّر..

حتى لو أقبل كلُّ الأحياء

وألقوا بمواكبهم ثانيةً في النهرْ

لن يتذكّر..

(ما أتعسَ هذا الجسرْ!)

حتى لو أثقل ظهرَهُ جبلٌ من أحزان الأطفال

وأسمال الأطفال

وأحذية الأطفال

وجاء الربُّ بعرشِهِ،

لن يتذكّر

لن يتذكّر هذا الجسر

....

جسرٌ تحملهُ الأرضُ

(وقد يحملها)

ويكادُ يمسُّ سماءَ اللّه

يراه

الطفلُ جناحاً

والشيخُ طريقاً

والنسوةُ حبلاً لغسيلٍ

ينشرن عليه ملاءات الليل

فلا يبصرن الهوّة
تلمعُ تحت الجسرْ
تُرى
من يبصرُ تلك الهوّةَ
تحت الجسرْ؟

بينما يقول خلدون جاويد في قصيدة «يا مرقد الأفذاذ» حول تفجير سامراء الذي هو الحادث الأخطر في تجديد العنف الطائفي، والذي هو حادث هائل العواقب لا نجد له صدى في الأدب العراقي سوى أقل القليل. هذه القلّة تشي بهيمنة العقائدي للفرقة الغالبة في المحيط العربي، فإذا بحرّية الأدب ورسالة المثقف سوى وهم، وإن ما تحقّق منها منذ انطلاقة النهضة العربية سوى قشر يتصدّع لأقل محاولة تحرك. لذا كانت هذه القصيدة أقرب إلى سماع الأذن العربية بخلاف قصيدة «شموع الفقد على جسر الأئمة» مثلاً، حيث، أن الكلمات هنا تقع في سلم بعيد عن إمكانيات الحس العروبي العام والشائع بواسطة السلطة السياسية والاجتماعية المحكومة بعراك الاختلاف التراثي العقائدي.

يقول خلدون جاويد هنا محاولاً اختراق جدار الصمت متحايلاً لأسماع فرقة الردح الصاخبة بالدماء:

يا مرقدَ الأفذاذ حُبّك كامنٌ
في الأرضِ

فِي مُهَجِ الأنامْ
ومن ترابك يا طهورَ المِسْك
رفرفةُ الحَمامْ
ومن مقامك وفي السماء
سننتمي
نذراً إلى وطن السلام
ونشيّد القببَ العطيرةَ
فهْيَ نبراسُ المحبة
والتآخي والوئام
لا للذين يهدّمون منائر
الفكر المؤثل
والنبيين العظام
ويُفجّرون على المساجد والكنائس
حقدَهم والانتقام
القادمون من الكهوفِ
الجانحون إلى الظلام
السافكون دماء شعبي
القاذفون به إلى الموت الزؤام
إن العراق بعطره النبوي
والبدر التمامْ
آتٍ بقرص الشمس

ماضٍ بالكواكب والنجوم إلى الأمام
لا لن يُحطمَ موطني
فالمجرمون الضالعون همُ الحُطامْ
يخبو الظلاميون
ينتحر الطغاة
ويسلمُ القمرُ: الإمامْ.

واضح هنا أن الكتابة هي المأوى الأخير للسلم وهي الحمامة الأخيرة المتبقية من سرب السلام حيث الإرهاب عصابة كره تعلن الإبادة ضد الجميع، فكأن الأدب بجميع أقسامه (= رسم.. مسرح.. سيناريو.. رواية.. شعر.. إلخ) يقف ضده، لذا نجد خلدون جاويد يصرُّ على مقولة السلام هذه والذي هو سلام يبقى في حالة كتابة ليس إلّا، فكأن المثقف في حالة حلم متواصل، فتقول قصيدة «بغداد تجنح للسلام»:

بغداد يا بيت الحمائم اجنحي للسلم
ولتضعي الزهور على النوافذ
والشموع بكل بيتٍ أوقديها،
والجنائن للطفولة أرجعيها،
والأمومة عانقيها بالأمانْ.
لتمضي أعمدة الدخانْ
إلى الجحيم

تشبّثي بالحُبّ يا بغدادَ أجملِ غنوةٍ بفمِ الزمانْ
ولترفعي فرحاً مناديلَ السلام.
مرحى،
لقد سقط الظلامْ
وأسقطت بيد البرابرة الغزاة
القادمين من الكهوفِ،
السارقين غد الشعوبِ
وسافكي دمِها المقدّسِ في الشوارعْ
مرحى لقد بانَ الهلالُ
على رباكِ
ورفرفتْ أولى النجومْ.
بغداد من دمها تقومْ
وجرحها العدويِّ،
من كفن الشهيدةِ والشهيدِ
وسوف تبتسم العيونْ
لسوف تهوي بالمحارق والمشانق والسجونْ
وتبتنيهِ موطناً صلِداً يُقاومْ
وطن المدارس والمطارق والمعاول
والربايا المزهرات.
بماء سومر، قمح بابلْ
والنخيل الرافدينيّ العظيم

غداً يعود
من التَمَرّغ في الحروب إلى الحياةْ
وطني سيأتي رغم كيد الكائدين
وحقد نار الحاقدين.
لسوف تسمق من جهنم وردةٌ تدعى عراق
لسوف يزدهر العراق
برغم أحلام الطغاة المارقين
طوبى،
لسوف تطيح أردية الحداد
ويبدأ التاريخ ثانيةً بأعذب ابتسامةْ
برفيف عصفورٍ ينقر حبةً
وبزهرةٍ بفم الحمامةْ.
بشفاه بغداد المحبة والسلامةْ
أم الشهيد غداً ستحتضنُ البراعمَ
والشموسَ المشرقاتِ على الحياةْ
وكل أوجاع المنافي الحالماتْ
ويذهب المتآمرون على العراق إلى القمامة
طوبى سينتصر العراق.

وهي قصيدة تأخذ نفس السيّاب وتكرِّر مفرداته لكن بنزع يأس السيّاب وحزنه الأثير.

وفي محنة تعرّض النص العراقي لقمع جديد من قبل الإعلام العنصري في بلدان محيطة عديدة وتساقط آلاف القتلى مدنيين وعسكريين جدد، نجد ثمة تحوّلات عدة، فمثلاً نجد غياب مفردة الجندي (= فمثلاً: في رواية كيلزار نور المسماة بـ «عربة النار» لا تحضر الحرب إلّا بأسطر قليلة لتكون علّة لما سيأتي من نتائج).

وفي رواية «تاريخ العائلة» لحسين خضر، حضور الحرب باهت رغم أنها مذكرات جندي، وحتى الروايات والقصص والشعر، كانت في تلك الفترة نصوصاً نادبة أو ذامّة، بينما نحن الآن نجد جثمان الجندي بقرب المدني كلاهما خلطت العبوة الناسفة أشلاءهما فأصبح لمفردة الجندي نصيب وافر من النص العراقي تحت عنوان «قصة موت عراقي معلن» يقول شاكر الأنباري:

منذ عقد التسعينيات، وحتى فترة قريبة، ظلّ «الجندي» بطلاً مفضلاً لكثير من الروايات العراقية، هذا لأن العقد الثامن والتاسع من القرن المنصرم، كانا عقدي حروب مع الجيران. فالثامن أكلته الحرب العراقية ـ الإيرانية، والتاسع حرب الكويت وما رافقها من حصار وقصف بين الحين والآخر، ثم أغلق القرن استعداداً للحرب الأخيرة التي شالت النظام من جذوره، هو وحزبه ومناصروه وأفكاره ومفاهيمه. الحرب الأخيرة حدثت في مفتتح ألفية وقرن جديدين ألغي

أثرها التجنيد الإلزامي وصار الجندي الجديد يختار مصيره تطوّعاً.

بينما في «ترسبات الحرب في الشعر العراقي الجديد» يقول علي الأمارة:

«لعلّي لا أذهب بعيداً عن موضوعي - الكتابة في زمن اللاسلم - الذي كان شعاراً أقيم تحته المؤتمر الثاني والسبعون لرابطة القلم الدولية.. ولكن هذا الموضوع أخذني إلى فضاء الأدب العراقي وبالذات ترسبات الحرب في الشعر العراقي لأنه يمثّل ردة فعل الشعر العراقي إزاء موضوعة الحرب في زمن ما بعد الحرب - على افتراض أننا عشنا زمن ما بعد الحرب - ولكني حين استقصيت هذه الموضوعة في الشعر العراقي الجديد ولا سيما في عقد التسعينيات وما بعده وجدت أنها ظاهرة شعرية وعقدة أدبية مضيئة شعرياً وضاغطة نفسياً. حريٌّ بنا أن نقف عندها حتى لو كانت وقفة موجزة لكنها بالتأكيد قابلة للتطوير والتوسع والانتقاء وإعطاء النصوص المختارة استحقاقها من النقد والتحليل والتأثير لننهض بها لاحقاً كتاباً يلمّ بهذه الموضوعة الأثيرة.. بعيداً عن التسميات المعروفة (أدب الحرب) وغيرها.. بل هي أدب ما بعد الحرب، حين تصبح الحرب جرحاً شعرياً في قلب الإنسان الشاعر ينزف بالقصائد حتى آخر عمره...

وحين تنثقب الذاكرة بمثقب الفقدان فيتسرّب الماضي من بين أصابع الشعر، وحين يبدو المستقبل قنديل يأس فنتشبّث بالحاضر نحاول إملاءه بالشعر حتى يسيح على الماضي والمستقبل فيصير تاريخاً كاملاً، وذلك حين نصطاد اللحظة الراهنة بشباك الشعر..

حين نستدرج الزمن إلى فضاء القصيدة لنفصّل منه تاريخاً شعرياً على مقاس مآسينا وأحلامنا..

ولم تكن الحرب تتمظهر في النصوص بشكلها الصريح اللفظي فحسب وإنما بإيحاءات قريبة أو بعيدة يمكن مدّ حبل التحليل القرائي والنقدي إليها..

فلو أطلعنا على بعض عناوين المجاميع الشعرية التي صدرت في فترة التسعينيات وما بعدها لوجدنا هذه الإيحاءات ماثلة، فكيف إذا توغلنا في نصوصها واستقرأنا أعماقها وآفاقها الفنية والدلالية..

فعلى سبيل المثال عناوين مجاميع شعرية.. (لاأحد بانتظار أحد، سنوات بلا سبب، تاريخ الأسى، الركض وراء شيء واقف، ثمارها المعاصي، ألوان باسلة، غروب بابلي، خيول مشاكسة، قرابين، جنائز معلّقة، خاتمة الحضور..) وغيرها كثير..

أما عناوين القصائد التي تشير بإيحاءاتها الدلالية القريبة أو البعيدة إلى ثيمة الحرب فأكثر منها بكثير..

وفي ختام هذه النقطة يمكن أن نطرح تساؤلاً: كيف نوفق بين واقع مليء بممارسات العذاب والتعذيب والمطاردات الحربية والبوليسية، وبين خلو النص الأدبي العراقي، فلا نجد ثمة اهتماماً حقيقياً بعرض صور فنية لواقع العذاب، فليس ثمة نصوص بوليسية ولا تصويرات شيّقة تصل درجة الابداع استطاعت عرض الواقع المر للتعذيب.. هل يعود الأمر إلى استهجان المثقف للسلطة، فهو بهذا يدّعي الخروج سالماً ونظيفاً من كهف السياسة ونفقها؟! وكيف يصح ذلك وهناك نصوص بأكملها تتعرض لنقد السياسة والسلطة؟!

أما في التنقيب القرائي داخل تربة النصوص الشعرية سنجد في كثير منها موحيات إلى موضوعة الحرب أو مسبّبات أو نتائج على شكل هموم ومآس وفقدانات ويأس ولا جدوى.. أو أحياناً نجد أن مآل النص سببه موضوعة الحرب وإن كان بعيداً ظاهرياً عن ملفوظاتها النصية (..).

فنقرأ مثلاً للشاعر علاوي كاظم كشيش في قصيدته ـ عندما يستريح المحارب ـ من ديوان ـ خاتمة الحضور ـ نقرأ جدلية الاستراحة وعدمها في القصيدة.

فالمحارب كما يقول النص في المتن (لا يستريح) لا كما يعلن العنوان (عندما يستريح المحارب) ولعل في جدلية هذا النص مماهاة حقيقية مع عنوان ـ الكتابة في زمن اللاسلم ـ أو ما يسمِّيه غونتر غراس أيضاً ـ استراحة المحارب ـ.

لكنا إذا استذكرنا ما قلناه بصدد قصائد خلدون جاويد وقصيدة وجيه عباس، ومسلم الطعان وباسم السعيدي، مثلاً، فإنّا سنجد أن هناك نوعاً من الحرب بالكتابة، فهل يمكن لنا أن نتخيّل، والحالة هذه أن تكون الكتابة نوعاً من: استراحة المحارب؟!.. ألم يقل، مثلاً، كمال سبتي بأن الكتابة هي المجال الأخير للثأر؟!

وعلى أية حال وبعيداً عن هذا التساؤل فإن الذي يعنينا هنا أن ما سلف يعني وجود نموذج ثالث للجندي العراقي سوف يكون أحد بنائيات النص الجديد القادم، يتمثّل بذكر القوات العراقية الجديدة المحاربة للإرهاب (والتي كانت مبغوضة أو مذكرات جندي هارب سابقاً)، وأفراد الطاقم الأمني الذين حموا بأرواحهم صناديق الانتخاب مثل الرمز الوطني الكبير الشهيد عبد الأمير كاظم، بالإضافة إلى محنة الشرطي والجندي العادي في الجيش الجديد، والذي هو ممتحن بين فقر الحال وبهيمية عصابات الإرهاب التي تحاول هدّ كل بناء عراقي جديد، وهذه كلها قصص وسرديات وأوضاع نفسية تغري الأديب في التوظيف الدلالي، وهي كلها تحولات نقلت هذه المفردات من الذمِّ إلى المدح.

وبدون حاجة إلى إطالة التنبيه بكون هذا التتابع لا يعني بأن المثقف العراقي بات جزءاً من تكريس هيمنة أدب الواقع، لكن حراجة الظرف تجعل كل نص لا يلامس صخباً

بحجم الدمار العراقي، أقرب ليس إلى الهذيان وإنما من برجوازية مقيتة تبخل حتى بالكلمات. وإلا فهناك من لايزال يختلي بنصه كخلوه بنفسه ويتشعب كلاهما داخل الآخر بلا اكتراث كما هو حال سركون بولص، من القدماء، ومهند يعقوب من الكتّاب الناشئين حيث نجد مثلاً نص «امام ما لا أعرفه» أو نص «أسئلة ودبابيس» الذي يقول:

أي وقت سيمر
دون أن أكفّ، عن تثبيت الاسئلة
في ياقة الهواء؟
دون أن أخسر طموحي في البهجة؟
دون أن أرمي بنفسي
خارج حدود نفسي؟
كان عليّ
أن لا أحكم اغلاق النوافذ جيداً
وأمنحه فرصة للنجاة بريشه
كان عليّ
أن لا أضيّق عليه المكان
وأن لا أحاصره في ظلامه المريع
كان عليّ أساساً
أن استبدل الفكرة

وأجرّب الطيران
ولو من طرف واحد
مستعيناً
بالمهفة التي ورثتها عن جدتي
والتي كانت تستخدمها لطرد الصيف
لذا
أخرج لسانه
لذا تعرّق من شدة التقصّي
لذا سقط
لذا تكسر في رئتي الهواء
مخلفاً وراءه
أسئلة كثيرة
ودبابيس..

بيد أن هذا يدلّل في العمق وجود قمع جديد، يتمثّل هذه المرة بنزول الحلم الذي كانت تنتشي به النصوص، إلى الشارع، فإذا به كابوس أخطبوط. فحينما سقط النظام السياسي الديكتاتوري لحزب البعث في العراق، لم تبنْ عورة السياسة، وكون الجريمة عائدة لطرف دون غيره، فإنَّ سقوط النظام أظهر «السقوط الاجتماعي» الذي كان يتحدّث عنه محمود البريكان الذي راح هو نفسه ضحيته كفرد مختلف،

واليوم يذهب الشعب ضحيته كجماعات خلافية. ولعل ذلك هو ما يبرِّر (= مع الاعتراف بكونه حالة نفاقية أيضاً) بتحويل بعض الكتّاب العراقيين الأبطال إلى ضحية ما بين انتقالهم من الكتابة داخل العراق إلى خارجه، كما هو حال فيصل عبد الحسين الذي نال بعض جوائز النظام السابق حول سردياته عن أبطال نضاليين للدولة القائمة، فإذ بهم يتحوّلون إلى ضحايا ومعارضة بعد أن خرج الكاتب من العراق.

فهذا التحول سهّله كون الجلّاد يحمل كيان الضحية في الأساس، وكون الضحية تحمل بذرة الجلّاد في الولادة، وهذا ما نلاحظه واضحاً الآن بعد سقوط النظام العفلقي وفضيحة خروج الديكتاتور عارياً. يكفي أن نقول هنا إن الجلاد وضحيته كلاهما انتهى به الدرب إلى يأس الكتابة والكتابة كموقف يائس، هذا ما تمثله «زبيبة والملك» و«اخرج منها يا ملعون».

وما نجده في النص نجده في نفاق الواقع حيث يتحوّل كتاب النظام السابق ومطبّلو حفلته إلى ادعاء كونهم كتّاب معارضة، أو العكس كما هي حالة حسن العلوي الذي انقلب على عقبيه ورؤيته حول الطبقة المسحوقة ومدح الديكتاتور في كتابه «عمر والتشيع»، وتحوّل العراق من ديكتاتورية الحكم إلى ديكتاتورية المعارضة، وهذه كلها تغيّرات في النصي والواقعي تعوم في تيارات التغيير في بحر جحيم المستحيل.

يقول عبد الخالق كيطان بصدد تقدمته لمسرحية «حوارية الأشباح»:

يبدو من المبكر جداً إطلاق أحكام نقدية بصدد القاموس اللغوي الذي بدأ المبدعون العراقيون استلهامه في نصوصهم الجديدة التي كتبت بعد التاسع من نيسان 2003، وذلك لأن هذا القاموس قد أخذ بالانوجاد إذعاناً لسلطة قهرية جبّارة تحكّمت بهذه النصوص ومبدعيها على السواء. لقد ولّى الزمن الذي يحبس فيه المبدع العراقي، والمبدع بشكل عام، نفسه بعيداً عن مشاكل عصره وهموم أبناء لغته بالدرجة الأساس. وفي الحالة العراقية فقد أصبح كابوس الإرهاب الوافد والمقيم حالة يومية لا يكتوي بنارها المواطنون فحسب بل المبدعون أيضاً. ولقد خسر المشهد الثقافي العراقي بالفعل العديد من رموزه ومبدعيه بسبب الإرهاب بعد أن كانت خسارتنا قبل التاسع من نيسان بسبب جور الديكتاتورية وظلم الطغاة.

وفي هذه المسرحية نجد ليس مفردات الخطف وإنما الأخطر: عدم قدرة احتمال أن يكون هذا هو الوطن فعلاً بالنسبة للمثقف، لذا يبادرنا نص المسرحية بالتضجّر والعتاب والتعب:

ـ قلت لها مرات عدّة، لا يمكنني العودة إلى تلك المدينة بغداد، إلى ذلك البلد المعلون.. قلت لها وكرّرت القول

ألف مرة. لا يمكنني.. لا يمكنني.. لكنها لم تجد وصفاً تصفني به إلّا الجبن.. الجبن والخوف والاختباء والتراجع وحتى خيانة الحقوق، وبماذا يمكن أن أجيبها وقد أكملت الثالثة والسبعين؟ تقول ماذا تبقى لك كي تخشاه؟

هذا التعب نجده في نماذج عدة كتوقف القصيدة وانقلابها إلى تذمّر من كتابة القصيدة والاستمرار فيها، أو التوقف عن استمرارية السرد وافصاح الروائي عن نفسه وعن أتعابه مع الكتابة إزاء يأس القدر، كما هو حال جنان جاسم الحلاوي مثلاً.

ففي خط الكتابة لدى جنان جاسم الحلاوي، نجده مرة يتدخل في كسر سرد الرواية التي يكتبها، وفي كل مرة يتدخل نجد ثمة شكوى في ورطة الذات مع الكتابة ومع الواقع؛ ففي روايته "ليل البلاد" الصادرة عام 2001 نجد الكاتب شبه يشتكي من ورطة متابعة بطل الرواية، بيد أنه في رواية "دروب وغبار" الصادرة عام 2003، يختفي الكاتب بما يدل أن الرواية برمّتها هي سيرة ذاتية فلم يتبقَّ ثمة حاجة للتدخل وكسر السرد. بيد أنه في عام 2006 وفي رواية "أماكن حارة" نجد جنان جاسم الحلاوي يعود ويتدخل في كسر السرد، فهناك عدم استقرار للذات بين عالم السرد وعالم الواقع، فالواقع ناقص يتم تعويضه في النص، والنص لا يشفي فيتم المعاودة للواقع، فيبدو الاستقرار مستحيلاً. وبذلك

يصح ما كتبه علي حاكم صالح الذي كتب تحت عنوان: جنان جاسم حلاوي، الكاتب الملول: وهذا التطابق بين الآنين، آن الزمان السردي، وآن الزمان الواقعي، من جهة عدم استقرار الذاتين اللتين تعيشانهما، هو تطابق مقصود لذاته، فالكتابة هنا هي أيضاً كتابة عن الذات، ولكن بمعنى خاص، بمعنى الكتابة للذات نفسها. ولذلك، فهو تطابق مرسوم لغرض الاستعادة: استعادة المكان المفقود. وما من فجوة بين الحالين: أعني حال الآن السردي التخييلي، والآن الواقعي الصلب. ذلك أن الواقعي الذي يعيش فيه المؤلف لا معنى له، مادام لا يوفر مستقراً. فيلجأ عبر السرد، وعبر التخييل، لاستعادة ذلك المكان المفقود. غير أن المكان الأول ما انفقد إلاّ لأن الكاتب ما وجد له فيه مستقراً: فهجره. ولكنه لن يفقد معناه، فيظل يغزوه مراراً لكتابة تاريخه، وتقليب وجوه مصائر ناسه.

المكان الواقعي الجديد يلبّي للمؤلف كلَّ شيء، ويسلبه كلَّ شيء، لأنه باختصار لن يعود ذاك الذي كانه: سيستحيل كائناً آخر. أو هو يريد منه أن يكون كائناً آخر. وهذا أمرٌ محال. أن تنسجم مع المكان الواقعي الجديد، يعني أن تكون آخر غيرك الذي كنته مرةً، ومازلت تكونه. ثمة شيء من النقصان يعتورك، نقصان جوهري تعجز أحياناً، أو ربما

دائماً، عن تسميته. ولكن واقعية هذا المكان هي نفسها يجب أن تُساءَل، وتوضع بين قوسين. فالمدينة التي هو فيها ليست مدينته، الشوارع ليست له، والشمس يراها تجري لغير مستقر، إنما فقط لتغيير الفصول، هذا إن تغيرت الفصول فعلاً. وعلى عكس "بصرياثا" ليس للمدينة بوابات، ولا ألغاز يخولك حلّها دخولها، هنا تفقد الوجه الذي كنته. هنا أنت في الحرية ولكنك لست حراً.

وفي أعمال جنان جاسم الحلاوي نجد الكتابة هي محاولة المحافظة على المكان الذي راح ولن يعود، تماماً كأعمال علي بدر، وإذا كان بطل علي بدر يقتل لكونه مرتبطاً بأحد جنبتي الحدث، القديم على حساب الجديد مثل رواية "الوليمة العارية" أو الحديث على حساب القديم مثل رواية "مصابيح أورشليم"، فان بطل جنان جاسم الحلاوي يتم قتله لكونه غير مرتبط بأحد كما هو حال بطل رواية "أماكن حارة".

وهذا الذعر إزاء التحوّل الجديد للقمع، تجده في جميع المقالات التي كتبها المثقف العراقي مسجّلاً مغامرة دخوله إلى العراق، وهنا سيتفاجأ بأن العراق لم يكن له من تحقق وجودي سوى في نصوص المثقف فقط، لذا لن يكون مفاجأة لنا أن نجد مجموعة شعرية أو مقالة أدبية تحمل عنواناً مثل: زمان يتوارى.. أمكنة تتوارى.. مدن تتوارى.. إلخ.

فبعدما كان ديوان «طائر آخر يتوارى» لعقيل علي يقدّم انزياحية مشكلة الفرد المختلف، فإننا الآن نشهد نزوح الاختلاف كجماعات تشكو من ورطة محنة الانتماء، إذ لم يعد «ما تبقّى منا» ذكرى أفراد وأصدقاء يتحدّث عنهم الشعر (= أنظر مثلاً، مجموعة كمال سبتي الحاملة لمثل هذا العنوان)، وإنما بات السرد العراقي متورّطاً بتفكيك ما الذي تبقّى أساساً من الوطن كوطن.

في «اشجان وأوزان الهوية العراقية» يتعرض ميثم الجنابي لمحاولة التعرف على هوية الاحتلال وتحلل الهوية وصعود ذهنية المؤقت. والكاتب يتبنى أن العراق يفهم عبر ذاته وذاته عراقية وليست قومية أو طائفية أو عرقية، فكان الكاتب كعوائده يرسم رؤيته بنثر رومانسي شعري لسد النقص البحثي والتوثيقي. بينما سيقوم ميثم الجنابي في كتابه الآخر «فلسفة الثقافة البديلة في العراق» بمحاولة ايجاد أسس يمكن اعتمادها من قبل المثقف للقيام بابداع حقيقي حر وفاعل علاقته بوطن موحد وليس عبر وعي منشقّ متسبّب نتيجة مرض انقسامات ايديولوجيا السياسين. هذا المرض الذي سوف ينشط فاعلو التحليل النفسي لإعادة النظر فيه كما في «سيكولوجيا عراقية، قراءة نفسية في هموم الناس والوطن» لقاسم حسين صالح.

وفكرة الانتقال من عصابية القومية إلى عصبية كون كل دولة هي أمة بذاتها تمتلك قدرة القراءة لذاتها ولغيرها بواسطة ذاتها فقط، ليست بأقل خطراً من فكرة القومية ذاتها إن لم تكن أخطر، فهي تحمل ذات النسق المغلق والمتقوقع على كيان يدّعي الخلود ماضياً ومستقبلاً، وهو ادّعاء لن يتحقق إلا بنكران جهد الاخر في صنع الذات، وهذه الذات وهذا الآخر حسب الحقيقة لا وجود لهما إلا كأمر متخيل (كما أوضح ادوارد سعيد ذلك في كتابيه "الاستشراق" و"الثقافة والامبريالية، خير توضيح) ومن ذلك كله لا يتبقى ثمة أمر مستمر سوى القمع المتصل بوسائل متطورة، يجددها الجلاد مرة والضحية أخرى.

لذا تجد النص يبعثر كل شيء ويدوّنه ويحاوره لمعرفة كيف تعمل ماكنة الخيبة هذه. فكان من الطبيعي أن نجد مفردات مثل «انقطاع التيار الكهربائي» ومشكلة التناحر الطائفي، بشكل ملموس وواضح في النص الجديد بعكس النص العراقي السابق الذي إن تطرّق إلى هذه الأمور فإنه يكتفي منها بالرمز والتلميح فقط؛ ومن باب نماذج لهذه المتابعة نقرأ في رواية «تاريخ العائلة» لحسين عبد خضر، التي تموت فيها الأم إثر صراع نفسي مع أم زوجها العجوز والتي تمثّل ليس سلطة الخرافة فقط وإنما القسوة وسلطة

اللامعقول، لذا كانت هذه السلطة تتعقّب أجيال العائلة وتحاول قولبة أمنياتهم وطاقاتهم حسب مشتهياتها هي. ففي هذه الرواية نجد مفردات مثل:

سمع طرقات العجوز تقلق سكون غرفته فرفع صوته وهو مستلق على السرير.

ـ نعم يا أم محمود.

ـ العشاء يا ولدي.

نهض متثاقلاً ليأخذ صينية الطعام. نفذت إلى أنفه الرائحة المألوفة للبطاطا المقلية. كانت أم محمود تؤكد على أنها طباخة جيدة، لكن ما يراه الآن فليس سببه التقدم في السن بل الأوضاع.

ـ أنت تعرف يا ولدي بأن الأغنياء فقط يمكنهم أن يتمتعوا في هذه الحياة.

ـ ولذلك سأؤجل العشاء حتى عودة الكهرباء.

أو:

تلقّى سالم أمراً بالانصراف، لم يقل المدير ذلك لكنه استقر في مكانه ثانية وهو يلهث. أدار سالم ظهره دون أن يظهر أي أثر على ملامحه يدلّ على الاضطراب. ذلك ما كان يجعل الغور إلى أعماقه أمراً مستحيلاً، ويضفي عليه نوعاً من الهيبة.

كانت التقارير المرفوعة إلى المدير تؤكد على (أن الأستاذ

سالم المبارك مدرّس مادة التاريخ يقوم بالدعوة إلى مذهبه ويبشّر به وهو ما يخلق تناحرات طائفية تثير مشاكل مستعصية).

وبالطبع، فإن هذا يعني أن النص ما زال يوظّف باعتبار أن أحد جلّ مهماته هو توثيق شجرة عائلة الإبادة، فكان عنوان «متحف بقايا العائلة» لكمال سبتي أو لحسن الربيعي، في المرحلة السالفة، ومن ثم «تاريخ العائلة» لحسين خضر، في المرحلة الراهنة (= نقول هذا رغم الرواية مكتوبة عام 2001 فتأمل)، و«العائلة المقدسة» لحازم كمال الدين، تجسيداً لوعي أن الكتابة نوع من أحصنة الدفاع ضد الاندثار.

وهذه السرديات النثرية والتسجيلات الشعرية هي امتداد لنصوص الذاكرة التي كانت تمثّل فيما سبق رحلة الهروب من النظام البعثي، ثم نصوص تمثّل الحنين للمكان الأول بعد الانصدام بأن المثقف إذ يتحوّل من مكان إلى مكان، فإن القمع يتحوّل في مواجهته بأدوات لا تهدأ في تحوّلها وتتبعها. ثم نصوص تسجل مرحلة الكائن العراقي في الشتات والبلدان البعيدة، والبحث عن مصير يستعصي على إرادة تحولات القمع هذه، مثلما تقول رواية «سنوات الحريق» ومنذ المفتتح لسطورها الأولى:

منذ أن جيء بي إلى هذا المكان وأنا أعاني من أوجاع كثيرة لا تنتمي إلى جسدي، بل إلى مكان، شيء، جسد

بعيد، غير منظور، كما لو أن جسدي صار شيئاً لا علاقة لي به (. .) كان الجو الشتائي المكفهرّ المعتّم، والليلي ينغرز في كل مكان كنصب للوحدة الباردة التي تحيط هذا المكان النادر والفريد بالنسبة لرجل هزل جسده من كثرة الأحلام حتى لم يعد قادراً على حمل قميصه. أسوأ عدو للحلم أحياناً هو القميص أو المعطف، فهو يشبه بوابة سجن، أو قفص حيوان مفترس. ليس هناك أكثر شراسة من الأحلام حين تكون في الأسر.

فالأسر الذي تدلّ عليه الحساسية المفرطة حدّ القميص والمعطف، هو ليس أسراً مكانياً بقدر ما هو قيد نفسي وشعور بتعقّد مسألة الانتماء والهوية وحراجة سؤال الروح الإنسانية عن طاقتها التي لا تزال عاطلة رغم تغيُّر المكان وتلوُّن الزمان واللغة والشعب والقانون الحاكم والدين والثقافة والمجتمع.

2 ـ 2 الكتابة عشق عقلي وهجاء متربّص

متابعة الوضع العراقي تلفت النظر المقارن، فلو أخذنا مقطعاً من رواية «عزلة أورستا» الصادرة عن دار الكنوز الأدبية في لبنان 2001، ص 71، حيث يتحدّث بطل الرواية (الذي هو جندي عراقي هرب من القمع الاجتماعي والسياسي) عن محنة المنفى الإيراني ومأزق العيش تحت وطأة النظام السياسي الديني:

.. المناخ العام، الحرب، الحرس، الرايات، هاجس أنك تعيش في دولة دينية، فكرة العيش مع عدو مخترع هو في حالة حرب مع ما يفترض أنه وطنك، التسلل في الليل، الخروج فجراً تحت الثلج كلصّ، مشاعر مختلطة من الذلّ والعار والخوف والإحباط لأنك بعد كل هذه البهجة السريعة ستعود إلى وضعك الحقيقي وهو وضع رجل هارب وأعزل.

فإننا سنخال أن النص يحيل إلى الوضع العراقي داخل العراق، فكأن العراق دائري الزمن، فليس هنالك ثمة امتداد وتغيُّر، لذا كان الوطن هو حالة مفترضة يستحيل أن تكون حقيقة خارج أمنية النص. لذا كان من الطبيعي أن يحاول النص العراقي الإبقاء على نسقية المتخيّل رافضاً ما يحدث

في دفتر الواقع من إمضاءات تشهد بأن الأمر الذي قاتل من أجله المثقف العراقي لا يعدو أن يكون حلماً فقط. بهذا نجد أن كتابة النص تغدو نوعاً من حبل النجاة وكأنّ الكاتب يعلم علم اليقين بأن هذا الحبل هو نفسه حبل الإعدام والمشنقة.

عليه لم يكن كاتب رواية «الأعزل» الصادرة عام 2000 التي تجعل من بعض مناطق الغابات والأحراش العراقية جنة عدن ومثلاً أعلى، إلّا أن يستفزّ أمام مشهد دخول القوات الأجنبية إلى العراق وتدنيس ذلك الوادي. فنقرأ في رواية «صرخة البطريق» التي ظهرت في الشهر الثالث من عام 2006:

قرأ في شريط الأخبار المتحرك أن القوات الأميركية قد عبرت بلدة الصيراوي جنوب بغداد، بعد أن اخترقت أدخال البلدة من مداخلها الجنوبية، ومن قرية العلوية صُفَيَّة، وهي الآن فوق الجسر.

وأول ما نلاحظه من تغيير على الروائي العراقي هو أنه في رواية الأعزل كان يستخدم ضمير المتكلم، أما في رواية صرخة البطريق، فهو يتحدث نيابة عن الآخر، وهذه نقطة مهمة تدلّ على بداية تحول الرواية لدى الأدباء الذين تمّ نفيهم خارج العراق، من محور السرد المونولوجي إلى آلية السرد البوليفوني.

بيد أن هذا يدلّ ليس على تطور في سلم الخبرة والدربة

الكتابية، وإنما أيضاً شاهد على مدى اليأس، اليأس الذي يجعل الإنسان يخرج من المعركة متأمّلها من الخارج بعد تكاثر خسائره وجراحه وهو في الداخل، الأمر الذي يستدعي تكثيفاً لميثولوجيا شخصية تعين على ولادة أخرى بعد كل هذا الموت المتجدِّد:

كانت صفية تنهض من قيامها من التبن كما قدّمت يوماً من أطراف البرية في غسق صيفي قديم وهي تلف راية خضراء على حزامها، هي كل ما تحمله معها من هوية.

رأى يوسف كما يرى النائم أن قامتها صارت أكثر طولاً، وأن صوتها تبدّل، بل خُيِّل إليه أنه يرى نجمة مضيئة على جبينها، لكن أكثر ما حيّره حين تكلّمت أنه لم يفهم عدا كلمة واحدة: (مسافرة). سألها في أشد حالات الجزع والريبة: (في التبن؟) هزّت رأسها.

ذلك النهار سادت سكينة غريبة في المنزل ولم يفهم أحد حقيقة ما جرى، حتى أن السيد الصيراوي أكبر معمِّر في البلدة وصاحب الخان فسّر الأمر في جلسة صامتة وكئيبة ذلك المساء على ألسنة الجمر، وأمام حشد مرتاب، بأن صفيَّة ولدت من جديد من كدس التبن واقترح عليه تسجيل هذا اليوم كتاريخ ولادة.

بهذه الطريقة تسير ذاكرة صرخة البطريق (= التي تساوي احتجاج أبقتاتوس الذي ذكرناه في مفتتح هذه الأوراق)،

شاقّة حاضر العراق الغائم بأدخنة الحروب، داخلاً، وغائم بالثلج ورتابة الحياة خارجاً، وهو تناقض في الطقس والمناخ، وسبيلاً غرائبياً في التماس النجاة والإبقاء على جنين الحنين والذاكرة، وكل ذلك لا مأوى حقيقي له سوى عالم المستحيل، لذا فبعدما كنا نقرأ في الأعزل وغيرها من روايات أخرى لكتّاب آخرين، عن الذاكرة وتوثيق محنتنا مع الأحياء، نلتمس الآن في مرحلة «صرخة البطريق» ورواية «حفرة التراب»، نوعاً من الانجذاب لفقدان الذاكرة وتمنّي نسيان كل شيء ومصيبتنا مع الأموات.. الذين لم يسبقونا إلى الفناء وإنما إلى الفضيحة.

لذا فإنَّ كل تجديد سياسي لدينا هو نوع من الاغتصاب، وبلغة رواية «صرخة البطريق» نفسها:

كان الصيراوي يجلس على عتبة الخان في مكانه المعهود وقد بلغ من العمر عتياً، في صباح ربيعي عذب، حين مرّ موكب صاخب من أمام الخان يختلف عن موكب السنوات الماضية، بضجّته وجنده وشرطته وسياراته وهتافاته. سأل عن الأمر، فقيل له: إنه موكب رئيس الجمهورية. جلجلت ضحكته عالياً وضاعت كما في المرة الأولى في الضوء النهاري المغبر. قال له شالوم: تبدو فرحاً بالموكب؟ رد الصيراوي ضاحكاً بقوة هذه المرة قائلاً بلهجة ملغزة: مغتصب؟

وهذا يعني أن التطور السياسي لا يزال جزءاً من اللامعقول الواقعي خارجاً، وجزءاً من ثيمات تقنية الكتابة نصاً وكتابة، خصوصاً (= ما دام الروائي يحيلنا إلى مخيالية الجنس بواسطة دالة الاغتصاب) وأن حميد سائس الحيوانات الذي:

صار دليل قضبان البهائم إلى فروج الخيل التي تتكرّر كالانقلابات العسكرية، هو الذي سوف يهجر الخان ويتجوّل وحيداً في الليل فإذا ما سئل عن تجوّله هذا يقول:

«ليل . . كنت أظنه النهار».

لذا حتى كاتب اختصاصه التراث الديني وخصوماته مثل صائب عبد الحميد الذي سوف يحاول أن يكتب بعد التاسع من نيسان 2006 كتاباً بعنوان «أين هو الوطن؟»، وهو مجموعة مقالات سياسية، (حالها حال كتاب أحمد الكاتب «السنّة والشيعة، وحدة الدين»، وهو كتاب تاريخي عقائدي)، تماثل مقولات شعرية وأدبية مثل مجموعة الشاعر يحيى السماوي «هذه خيمتي فأين الوطن؟!» أو هوامش السيرة للحرز المعنونة بـ «من سرق الطماطه أيها الوطن؟!» وغير ذلك من نصوص تترادف فيها الكتابات السياسية والأدبية معاً.

فهنا عشق لمعشوق بلا ملامح لكنه واجد لجميع الصفات الكمالية فنسمّي شيئاً بكونه الوطن ويقع «هناك» لكنه غير قابل

للتحيّز، وكأننا بهذا إزاء عشق عقلي صوفي، وقبلاً كان يقول السيّاب:

«إن كان معنى أن يكون فكيف يمكن أن يكون».

أي هناك معنى لكن بدون تحقّق. وهذا يورّط المثقف بكون الكتابة والحالة هذه لا تصل إلى نوبة الإشباع فيبقى الشوق مشتعلاً.. مشتعلاً لكن بدون جهة فيتعمّق الإحساس بالتيه والضياع والاختلاف، كلما كثرت الكتابة أو الرسم أو المشغل الثقافي والثقافوي.

فهذا الوهم الذي لا تحقّق له إلا في الأمنية، (والأمنية دوم مستحيل فيما إذا كانت مستمرة دائمية)، فيكون ما نحسبه نهاراً هو ليل، ونسأل دائماً أين يقع الوطن وملامح له داخله وإلى إشارة تدلّ عليه خارجه، يمكن أن تختزلها قصة كليزار نور «ما حدث في قرطاج» حيث نجد أنفسنا أمام التوتر المشهدي ذاته: الصراع على المكان:

قبلَ أن أدخل أنظر من الخارج إلى الشرفة، فإن كان ذلك المكان شاغراً أعود أدراجي أو أذهب إلى مكانٍ آخر. وإن كان خالياً فإني أصعد السلالم بسعادة وثقة. أجلس على كرسي وأضع حقيبتي على الكرسي الآخر، وكتابي ومجلتي على المنضدة. لا أدري لِمَ يحلو لي الجلوس هنا بالذات وفي كل أشهر السنة ما عدا فصل الشتاء، فهذه المنضدة تضاف إلى مناضد القاعة.. ولأني زبونة دائمة فقد اقترحتُ

على صاحب الكافيتريا أن يضعها بمحاذاة باب الشرفة من الداخل.. وحينَ حضرتُ المرة التي بعدها وجدتُ اقتراحي منفذاً، فشكرتهُ على سعةِ صدره.

قاعة واسعة بجدران بيضاء تُزيّنها لوحات كبيرة مع ديكورات أنيقة جداً.. والجميل أنك لا تسمع فيها سوى الموسيقى الهادئة التي تجعلك تنسى الحصار ومآسيه وما مرّ بنا من حروب وما يمرّ بالعالم من كوارث. في الشتاء أطلب الحليب الساخن، وفي الصيف عصير الليمون.. هكذا تعوّدت.. لا أحب التغيير. وما إن أجلس لدقائق حتى أجد طلبي مقدّماً مع بسمة رضا وترحيب من فم النادل.

ذهبَ الشتاء، وحلّ صيف آخر.. عدتُ إلى مكاني.. تواجهني السماء بكل سعتها ولطفها. وفي إحدى المرات استغربت حين نظرتُ إلى الشرفة، فقد وجدتُ مكاني شاغراً.. وتكرّر الشيء نفسه مرة بعد أخرى. مَن هذا الذي احتلّ مكاني؟!

الكافيتريا محل عام وليسَ لي أي حق أن أطلب من أيّ كان أن يتخلّى عن المكان المحبّب لي. صعدت.. قلت لنفسي: قد يغادر بعد قليل، فجلستُ في مكانٍ آخر وعينيّ على الشرفة أكثر مما على سطور الكتاب الذي أقرأهُ. شربت العصير وخرجت. وفي طريق العودة إلى البيت قرّرت تغيير مواعيدي!

. . . .

نظرتُ إلى الشرفة.. وجدتها خالية، فأسرعت بالصعود وجلست بعد تنهّد وكأني قد عدتُ إلى وطنٍ فارقتهُ منذ سنين! وحضرَ ذلك المستعمر.. هل تفاجأ بوجودي؟! وأحسستُ لحظتها بزهو النصر، فقد حضرتُ قبله وانشغلت بقراءة كتابي بنشوة».

ثم التشكيك بأن يكون من المعقولية أن للمكان حقاً شخصياً حاله حال الأمور الأخرى:

أعجبتني مرونته بعدها، لأنه احترم رغبتي واختار مكاناً آخر.. وكلما تقابلت نظراتنا حيّت بعضنا بالابتسامة وحدها. أيكون مجيئه من أجلي. أم هي مجرد صدفة؟! ربما هو لا يعلم بأن وجوده أينع بداخلي سعادة لا توصف!

ـ أتسمحين لي أن أجلس؟

تردّدت قبل أن أقول: تفضّل. وأهزّ رأسي بالموافقة دون أن أرفع نظري إليه، ولكني قلتها أخيراً وببرود: تفضّل.

بدأ الكلام بصوت خافت وببطء وكأنه يزن كل كلمة يلفظها:

ـ المعرفة هي باب الإنسان إلى الحوار والحب!

لم أرد.. بل تعمّدتُ إطالة الصمت للتفكير بجدية بما يتفوّهه هذا الإنسان. وأتى النادل بفنجانين من القهوة..

وضع الأول أمامي والثاني أمامه، فنظرتُ نحوه متسائلة، فقال:

ـ القهوة مع القراءة متعة.

وقبل أن أرد.. أكمل:

ـ برغبتي تركتُ لكِ المكان.

فأجبتُ بحدّة:

ـ وهل هو ملك لأحد؟

ـ ليس ملككِ أنتِ أيضاً، فكلانا اعتاده.

ثم الاكتشاف بأن المكان مقولة تخيلية ينسجها عالم الأمنيات فقط:

ولم يدعني أعبِّر عن استغرابي، فأردف:

ـ كلما أُعجبتُ بامرأة أهديتها ساعتي، كتذكار!

أخذتُها معي إلى البيت.. وضعتُها تحت وسادتي قبل أن أنام. وامتدّت يدي إليها ما إن استيقظت.. لكني لم أجدها! ارتديت ملابسي بسرعة.. وذهبتُ إلى هناك.. استغربت.. لم أجد كافيتريا «القرطاج» بل محلاً لبيع القرطاسية!!

وهذا النص على صغر مساحته فإنه يحاول جمع مكونات المشهد العراقي الأخير: الحصار الاقتصادي.. الاحتلال.. الصراع الداخلي على المكان.. التيه ومحنة الانتماء وطرح لأول مرة قضية الوطن كماهية.

بيد أن استخدام الدالّة الجنسية من لدن كتَّاب الرواية

والقصة المتواجدين خارج العراق، تهمّنا في مطلب آخر هنا، فنص مثل نص «التاريخ والأحياء» لحسن بلاسم، الذي يعتمد هذا المشهد مركزاً محورياً للسرد:

تمدّدت قرب زوجتي، بعد أن تأكّدت من أنها غطّت في نوم عميق. كان إحباطاً تافهاً بعد أن عرفتُ أنه يوم دورتها الشهرية. لقد بقيتُ طوال النهار عالقاً بقضيب منتصب محاولاً إخفاءه عن زملائي المدرّسين، على أمل أن أصل البيت وألتفّ بحب وقوة بين فخذي زوجتي العزيزة. لم يتبقَّ بالطبع سوى أن تسعفني يدي. دسست ساقي اليمنى بين فخذيها وبدأت أخضّه ببطء وحذر متحاشياً إيقاظها.

نص كهذا يعدّ من مواطن المستحيل من قبل الأديب العراقي المكبّل بتدهور البلد بمطارق الميليشيات الدينية وإعادة إحياء المخيالات الاجتماعية وهيمنة مشايخ أعرافها، حتى بات كل حراك علماني حر ينظر إليه بأنه نوع من الردّة وكسر عصا الجماعة التي باتت لا تتحرّك سياسياً ولا اجتماعياً ولا ثقافياً إلّا بفرمان من رجالات الدين فقط.

فمن البساطة أن تلاحظ أن النصوص المكتوبة داخل العراق منذ 2003 وحتى الآن تعاني من رهبنة وفقر لغوي إزاء قضايا الجنس، ولعل هذا أحد أسباب كون الرواية العراقية رواية عقلية في كثير من الأبعاد أكثر من كونها اجتماعية صاخبة كما يفترض فن الرواية (لاحظ مثلاً، رواية

«تاريخ العائلة»، حيث يتمّ القفز على مشاهد الاغتصاب والتسلل في بيوت داعرة.. والزفاف.. ومغامرات نجاة مع شقيقها.. إلخ)، وذلك نتيجة صعود الأيديولوجيات الدينية في هذا البلد والإرهاب الذي أخذت تمارسه بحق المثقف العراقي، بالرغم من سهولة التواصل الإعلامي اليوم فقد أنتج أسماء كاتبات أكثر عدداً من السابق، لكن إذا كان الرجل غير متاح له تسجيل آرائه حول قضايا الدين والجنس فكيف بالمرأة؟!.. هو أمر أنتج كثرة في النصوص والأسماء لكن هناك فقر في تنوّع الموضوع وعمق الإثارة.

الأمر الذي حدا البعض البحث عن معالجة ذات الإشكاليات بمنهج الفكاهة مثلما نجد مثلاً مجلة الواح التي خصّصت أحد أعدادها عن فن الفكاهة، أو مثلما نجد رواية «ثلاث شهادات لحمار منفي» لكريم أكطافة:

«كان حمار يمشي في السوق وسط جمع من البشر، جلب انتباهه مشهد خروف، يقف الجزّار على رأسه ويهمّ بذبحه. توقّف الحمار أمام المشهد وانتابه على الفور شعور بالألم والأسى لحال الخروف. تطلّع الخروف إلى الحمار وصار يضحك. الخروف المهدّد بالذبح المؤكد يضحك والحمار الناجي يتألم. كان المشهد محيّراً، أربك الحمار وأدخله رغماً عنه في الحمرنة. قرّر أن يفعل شيئاً. وبينما الجزار يهمّ

بالذبح، نهق الحمار بصوته العريض الحاد، نهقة أسقطت سكين الجزار من يده في وسط المسافة الفاصلة بين النيّة والفعل، ثم اقتحم المشهد، رافساً هذا وعاضّاً ذاك، حتى فرّق الجمع الملتمّ حول رأس الخروف بنجاح باهر، وكان أول الهاربين الجزار ذاته، إذ لحقته رفسة أسقطته أرضاً ثم ولّى هارباً. سأل الحمار الخروف بعد أن فرغت الساحة:

ـ ألا تقل لي يا غبي لماذا كنت تضحك..؟

ـ رفع الخروف رأسه إلى الحمار وأجاب بصلافة مستغربة:

ـ أنا يا غبي كنت سعيداً.. ولما رأيتك صرت أضحك!!

صار الحمار يهمهم مع نفسه ولسان حاله يسأل: ماذا بوسع الحمير أن تفعل لغباء و(طيحان حظ) الخرفان..؟ خرج من الهمهمة، إنما ما زال كأنه يحدّث نفسه:

ـ هذا ليس بالغباء العادي.. إنه يستدعي الصفنة!

عاجله الخروف:

ـ لا تصفن! كنت سعيداً لأني سأموت خروفاً ولم أعش حماراً!».

فهنا نجد محنة الاختيار بين الذبح والفناء وبين الصبر والتحمّل.. بين أن تكون طعاماً لغيرك كوجبة أولى وأخيرة وبين حمل أثقال الآخرين مقابل الإبقاء على رمق الحياة.

والنقد الساخر له حصة كبيرة في المقالة والبرامج

التلفزيونية، بعد التاسع من نيسان، لكنه مكبّل بالإشكالية السياسية، فضلاً عن كون أغلب النصوص يتمّ إعدادها على يد غير مختصين.

بيد أن أدب الفكاهة بقي رغم كل الانفتاح الإعلامي والتثقيفي أقل بقليل من استمرارية دفق نصوص الحزن والتوجع، خصوصاً وأن مرحلة ما بعد سقوط النظام العفلقي ودخول قوات الاحتلال، لم تكن بأقل نكبة لكثرة ما قدّمه العراق من قرابين لدولة ديمقراطية حرّة لم تزل حتى الآن جزءاً من الوعد. وهذا «الوعد» نفسه يوجد خلاف فيه هل يقع ضمن الممكن أم ضمن المستحيل.

2 ـ 3 الكتابة كجنة للمنبوذين وصلاة للامسمّى

في مقدّمة فصول سيرته الذاتية المعنونة بـ «اصغي إلى رمادي» نجد الكاتب حميد العقابي يقول:

«حينما دخلت الزقاق المفضي إلى دارنا متأبطاً (الوجود والعدم) وجدتها تقف عند باب دارهم بانتظاري وهي تحاول أن تطيل الحديث مع صديقتها، وحينما اجتزتهما سمعتها تقول «إنه شاعر» فكدتُ أطير فرحاً ولكني حاولت إخفاء مشاعري فلم ألتفت وسرت بخطوات واثقة من استقامة طريقها وبزهوٍ مفتعل.

وهكذا صرتُ أسمعها كل يوم عند عودتي من المدرسة، ولم ألتفت إليها مرة على الرغم من الندم الذي كان ينخرني كل ليلة وأنا أفكّر بها حتى صادفتها مرة بصحبة الصبي النزق ابن جارنا (..) وحينما علمتُ بأنه هجرها إلى عشيقة أخرى عاد الأمل (..) غير أنها لم تعد تقف بانتظاري، بل إنها كانت تشيح بوجهها عني بازدراء واضح (...) ثلاثون عاماً مرّت وقد أصدرت العديد من المجموعات الشعرية ولكني لا أستطيع إحصاء الخسارات التي سبّبتها لي عبارة «إنه شاعر»،

خسرتُ المستقبل (..) وحرمت من الجسارة التي تجلب اللذات (..) فشلت في كل المهن التي زاولتها».

الكتابة هنا هي الملاذ الأخير للمنبوذ. الكتابة هنا كما شرحناها في كتابنا «أوراق مختلفة في النقد المختلف»، تحاول أن تمثّل حالة مطاوعة للأمنيات في قبالة حقيقة الممانعة للواقع.

نحن هنا أمام نموذج لما تنتجه الأداة الإكراهية لجمهورية القسوة والصمت (حسب عنوان كتاب كنعان مكية) ومملكة الخوف، من مجتمع مهزوز وضعيف وبائس منخور من الداخل. وهنا يكون الواقع حالة ضيق والكتابة (ومزاولات الثقافة الأخرى) حالة سعة، فالدولة هنا ضيقة والفكرة واسعة حسب ما سيختاره حيدر سعيد كعنوان لمقالة في السياسة وجدل الثقافة. والخطاب هنا يماثل سماء في خوذة الذي هو مجموعة شعرية قديمة لعدنان الصائغ. حيث جدل السعة والضيق والكبر والصغر. لكن أليس هو أيضاً جدل العام والخاص، لكن الذات المأزومة الجريحة هنا تجد واسعاً ما هو شخصي خاص، وضيقاً ما هو عام جماعي. فكان هذا أساس فشل أي مشروع جماعي، وأوله الدولة نفسها، ونجاح الإبداع الشعري حيث لا تكون الكتابة آخره.

هذا التوهان للذات التي أنتجتها سلطة القمع المطلق، هي التي سوف تفضي بحميد العقابي أن يسجّل بخمسمائة صفحة

سيرة جبر العراقي رمز الحرمان والاستلاب المطلق بما فيه حتى الاسم (= نحن طبعاً هنا نتذكّر جدل الاسم في الشواهد الشعرية السالفة) وهو تكرار لما دوّنه حمزة الحسن في روايته «المختفي». وهذا الاختفاء هو اتهام لما هو حاضر، وهو أيضاً محاولة للشفاء لما هو شخصي بحت.

وعلى صعيد تلمُّس محاولات هذا الشفاء ينتقل الأديب علي بدر في كتابة القصة من كتابة «الطريق إلى تل المطران» إلى كتابة «مصابيح أورشليم»، وينتقل الكاتب السياسي سعد سلوم إلى كتابة «إمبراطورية العقل الأميركي» فينظر إلى إمكانية قيام سلطة عالمية تمنع الحرب. وفي رواية «الركض وراء الذئاب» لعلي بدر تتحدث الرواية عن صحفي عراقي يعيش في أمريكا يعزم على البحث عن الشيوعيين في أفريقيا. زمن الرواية هو بعد سقوط سلطة العفالقة، فكانت الرواية في صلبها مراجعة لفكرة الثورة والأفكار الثورية، وهذا كأنه عودة إلى الاشكالية التي اندلع صخبها بين ادوارد سعيد والانتلجينسيا العراقية والتي سجلها علي بدر في "مصابيح أورشليم" . وهنا نجد ذات الحراجة حيث الروايات هنا أقرب إلى تقريرات صحفية متأخرة وليست سرداً تخيلياً؛ ألا يعني نقل الكتابة إلى الفضاء الأبعد أننا ننتقل إلى المطلق ومن ثم إلى المدن الفاضلة فتغدو الكتابة عملياً بمثابة الجنة خصوصاً وأن مرحلة ما بعد سقوط بغداد، حملت ذات الخصيصة

القديمة وهي معاداة المثقف المستقل. فنحن تهمّنا وحدة الكتابة الأدبية والسياسية هنا في تقصّي ما لا تحقّق له: أورشليم الأرض الأحلام المفقودة، ومشروع السلام الدائم لكانط الذي يعرضه سعد سلوم.

إذن ماذا يمكن أن نسمِّي الكتابة والشاعر قد ضاع اسمه واحتلّت أرضه وبقيت هويته معلّقة بين نقيضين: الوطن والمنفى؟!

هنا ينكشف نسق المستحيل مرة أخرى فنجد «القبيلة الضائعة، الأكراد في الأدبيات العربية الاسلامية» للباحث ابراهيم محمود الذي سبق أن كتب «طريدو التاريخ»، فهنا انبناء لنسق مختلف يعترض على سلطة وينشقّ عنها ليكون أخرى ويتزعمها ويتحول من باطن إلى ظاهر، أي أنه يدخل في التسمية، وهذا يرتبط بالبحث عن الشعراء الزنادقة الذين هم طريدو التاريخ أيضاً، فنجد جمال جمعة يجمع ويحقق في مجموعة من الشعراء الذين تم طرد تراثهم إلى الهامش لكونهم زنادقة فيظهر «ديوان الزنادقة». بينما سبق أن ترجم فاضل الخياط مقاطع من «سفر التكوين البرجونيزي»، وسيكتب حمزة الحسن عن الابادة العنصرية في النرويج لشعب «التاترنا»، ويكتب غالب الشابندر «المثقف الشيعي في مهب العاصفة»، بينما سبق لأبرم شبيرا أن سجل «الاشوريون في الفكر العراقي المعاصر»؛ هنا يكون كل من الأكراد

والشيعة والآشوريين، يدّعي تمثيل أنه طريد التاريخ، من دون العناية بأننا حينما نقاتل من أجل امتلاك التمثيل فإننا نكون قد دخلنا في منظمة السلطة، وعليه لم يبقَ سوى المستحيل كعلاقة لمن يريد تحقيق التمثيل لكن بدون أي نوع من السلطة.

يمكن بواسطة هذا النهج أن نجد مثالاً لسياق المستحيل في جميع الاصعدة والفعاليات الادبية والفكرية، حيث هناك الانشطار المحير والمحتار. ولعل من أكثر الأمثلة الناجحة الأخرى هو مجلة قضايا اسلامية معاصرة ومجلة ميزيوتاميا. فالمجلة الاولى تبحث عن هوية إسلامية تعتبر هي الثابت وكل ما عداها هو المتغير، رغم أن جميع البحوث تتناول المتغير والجديد بينما لا يمنح الثابت المدّعى أي عطاء ولا يسجل لنا أي بحث أو مستجد مفاهيمي. كل ذلك انطلاقاً من اشكاليات هوس بها الفكر العراقي أكثر من نصف قرن.

بينما المجلة الثانية تحاول تأصيل الهوية العراقية الخاصة وليس الإسلامية العامة، لكن هذا الخاص يتم طرحه بأنه هو العام القادر على تمثيل الجسر المشترك، فهو عنصر مشترك ومكافئ للهوية الاسلامية والعربية معاً. في المجلة الاولى يوجد انطباع بكثرة المواضيع والمحاور، في المجلة الثانية الانطباع العام يحرض بأن موضوع الهوية العراقية قليل المادة. هنا يتم لايتم الاستقرار على كيف تكون هوية ثابتة دلائلها

فقيرة غير مكتشفة؟! وكيف تكون قضايا أشغلتنا نصف قرن غير مستقرة في نسق الهوية؟!

الكتابة وهي تؤدِّي دور الجنة للمنبوذين والخوارج الذين لا ينتمون لأي فرقة داخل المِلل المتصارعة داخل حلبة السلطة، هي بلا إرادة تفصح عن ذلك المستتر المضمر: ثمة شيء غير قابل للتسمية هو آخر ما تبقّى فيجعل المثقف يواصل عبث الكتابة كنوع أخير للمقاومة.

يقول جمال حافظ واعي، ناظراً إلى خلافات الساسة الجدد بعوينات المراحل السابقة التي مرّت على هذا البلد، بنص يحمل عنوان «خلافات»:

ما الفرقُ بينَ تعاصصِ الكلبةِ
والكلبِ
وبينَ تحاصصِ الفرقاءْ؟
الفرقُ:
أن الحبَّ في الأولى
يُمارس في العراءْ
ولقدْ
يكونُ الحبُّ
في الأخرى
لواطًا
في الخفاءْ!!

وفي نص آخر تحت عنوان «شرط السكين» يلوذ الكاتب إلى ممارسة مقاربة في صيغ التشبيه فيقول:

أحب الرقي
لأن أبي كان يبيعه
ولأنني كنت أنادي:
رقي شرط السكين.
وأتشاءم من البطيخ
لأنه يذكّرني بوجوه المغول.
أكره الرقي الأبيض
لأنه فطير مثل وجوه المارينز.
ورغم أنني أحب الرقي الأحمر
إلّا أنني أتوجّس منه خيفة هذه الأيام
لأنه يشبه وجوه شيوخ الطوائف...
حياتي يتناهبها الرقي والبطيخ
تعلّمتُ منهما التدحرج على الأرض
مثل المهرج.
وتعلّمت أيضاً أن الرقي تجوز عليه السكين
قبل شرائه
مثل العبد.
وأن البطيخ تخفى عنه السكين
قبل شرائه

مثل الشعب الذي يُساق إلى حتفه
وهو مغمض العينين!

وهذا التماسك والحماس في شتم السلطة في الشِعر نجده يخبو ليتحوّل إلى يأس يستحيل الخروج منه في عالم النثر والسرد، لذا نجد جمال حافظ واعي يقول تحت عنوان «يوم جديد»:

لا هناءة. اليوم يلمّع نفسه ليرتدي قيافة الأمس. كل ما حولك يحتال على ترسيخ وجوده. الشمس ما زالت في الثكنة. الشوارع مأهولة بلافتات النعي، أشبه بشرائط زينة لافتتاح مقبرة جديدة. كيف الدخول إلى يومك هذا وأي المقتربات تلك التي تقودك إليه وأنت هيئة ممحوّة بحوافر ثقيلة؟

وتحت عنوان «تواقيع الأيام» يقول:

إن من يرفع البنادق للقتل المجاني لا يبحث عن وطن ضائع وإنما يبحث عن تسمية لضياعه في الوجود.

والنص هنا لا ينسى الواقع العراقي الراهن فيقول:

الانتحاريون يتزاحمون على أبواب الجنّة وهم يحتاجون إلى أحزمة ناسفة أخرى للتخلّص من هذا الزحام.

وفي ذات النسق وتحت عنوان «مرثية إلى أم البزازين» يقول:

يا أم البزازين، يا أمي وأم جميع المفجوعات بأبنائهن،

كيف لي أن أسرب هواجسي إليك وقد صنعوا من هواجسنا ألغاماً؟ كيف لي أن أقول لك إن أبناءك الذين يموتون عبثاً هم نفس إخوتي الذين تتطاير أشلاؤهم في الساحات والطرقات والأسواق والجوامع والأماكن المستباحة. ومثلما اجتاح سلالتك الوباء في سبعينيات القرن المنصرم وحدّدوا ثمناً لمن يسوقك إلى حتفك ووضعوك حيّة في أكياس سود ثم تلقّفتك المحرقة كذلك اجتاحنا وباء الانتماء المزوّر! فتلقّفتنا المحرقة اليوم وسعيد ذلك الذي يجد كيساً يحتوي بقاياه!!

إننا نتبادل الأدوار يا أم البزازين فنحن مثلك أيضاً نتلفّت إلى جميع الاتجاهات قبل أن نخرج من جحورنا فالموت يكمن في جهة ما. المفخخة التي مزّقتك ومزّقت صغارك هي نفسها التي مزّقتنا، هل كنت تحسبين حسابها أم أنه الموت الطارىء على سلالتكم.

والكاتب لا ينسى أن ينخرط في مشاركة الوقوف على حافات الجنون كنوع من النقد الذاتي أو دفع لما هو في الهامش لمصارعة ما هو محتكر للمركز (كما هي حال صور الفوتوغرافي إحسان الجيزاني عن الزوارق المتروكة وصور المجانين)، وهو نسق له ثراؤه في الكتابة العراقية قبل كتابة سعدي يوسف ليوميات الأخضر بن يوسف، وما بعد؛ هنا يقول جمال حافظ واعي تحت عنوان «حوار مع شخص

يشبهني»، أي بدون اسم، هناك شخص يشبهني فقط؛ هناك تضييع لاسم ما لمحاولة نقد واقع ما. يقول حافظ واعي في هذا النص:

الحوار مع الشبيه الذي تتوجّس من مطابقته لك، هو نوع من التعرية والانكشاف وتقصّي الأثر المشترك ونبش الطبقات المتراكمة، هذا الشبيه ليس منفصلاً عنك، وليس مقحماً عليك ولكنه قد يكون متفرّجاً على اللعبة، إنه أسئلتك الأخرى، أو أسئلة الآخر عنك، التي تتّخذ مرتسمات شتّى، ولكنها في نهاية المطاف تدلّ عليك وتشير إلى سواك وتفضح استتارك بذاتك أو بمصدّات الآخرين، وليس يسيراً أن تقبض على لحظتها المتحوّلة، لحظة الشَبَه والتشابه، التي تحاول أن تتطابق فيها مع كل أنواتك.

ـ مَن أنت؟

ـ رقم أُضيف إلى السجلات قبل انتهاء الدوام الرسمي بثوانٍ.

ـ ما هي هوايتك المفضّلة؟

ـ النسيان.

ـ ولماذا النسيان؟

ـ لترتفع أرصدتي في بورصة الغيبوبة.

ـ ما هو وقتك المفضّل للقراءة؟

ـ عندما يطلق العدو مشاعل التنوير في الأرض الحرام.

هل تتقبّل نفسك في جميع الأحوال؟

ـ أحياناً أحذرها كصديق غامض يدسّ السمّ في الطعام في غفلة مني، وأحياناً أتهادن معها لأسلبها طاقة الهجوم الأرعن، وفي أحايين كثيرة أوبّخها لأنها استجابت لأوامري.

ـ هل تصدّق أنك عاقل؟

ـ العقل يحتاج إلى ممثلين أكفاء ليؤدّوا دوره، وأنا لا أمتلك القدرة على التمثيل لكي أقف نيابة عن العقل، وحين أصدّق أنني عاقل فهذا يعني أنني ممثل بارع.

ـ هل تدع الرياح تقلب صفحات كتابك؟

ـ نعم، إذا كان كتابي منذوراً للتقليب، ولكنني لا أدعها تتقلب فيه فتقلّب أسرار الآخرين.

ـ ما هو الوطن الذي تراه؟

ـ شمس لا يتسرّب منها شعواط الحرائق.

ـ ولكن لا يوجد وطن بلا حرائق؟

ـ ولكن يوجد شعواط يمحو اسم الوطن.

ـ ماذا يعني لك الدستور؟

ـ يعني أن الكل سيصبح عارياً أمام القانون. ولكن مَن يحمي العراة من شهية ذئبية تتلبّس صياغته.

ـ متى توضع الذات في قائمة الأدلاء؟

ـ عندما تنتج نفسها باستمرار، ولا تكون وصية على ذوات الآخرين، وعندما لا تتشابه أدوارها في النسق الواحد.

ـ لم أخطِّط للقائك وقد التقيتك صدفة؟

ـ ذلك أنني أمرّ على الأشياء مروراً عابراً لكي لا تستوطنني لزوجتها.

ـ هل تقف خلف نفسك أحياناً؟

ـ نعم وأراقب صفقاتها التي تتوسّل الأقنعة.

ـ متى تشمّ رائحة النفاق؟

ـ عندما يتصنّع الآخرون السهو الأخلاقي الذي يتّخذونه مبرّراً فيما بعد.

ـ هل تنصب الشراك لذاتك؟

ـ بل أستدرجها إلى نقاط لا يكون فيها الصراع مكشوفاً.

ـ إذا اكتشفت في ذاتك خصلة لها فعل الصدمة؟

ـ كل صدمة هي خرق غير متوقّع، وإذا كانت هذه الصدمة تحطّ من قيمة الذات، فلا بدّ من تركها تفرغ حمولتها للنهاية، وإذا اكتشفت أن الذات متطابقة مع صدماتها، أي أن لها قابلية التوليد المستمر، فاعلم بأنك أصبحت حارساً لنزواتها، وأن الأمر قد أفلت من يديك.

ـ هل تعرّفت إليك امرأة؟

ـ نعم، وقد كانت تحب شخصاً آخر فيَّ لم أستطع أن أقنعها بوجوده، بل حتى الأيام لم تستطع أن تقرِّب صورته

إليها، فقد كنت جثّة أمامها، فيما كان الشخص الآخر الذي تحبّه فيَّ، جثة أخرى تبحث عن صورتها الحيّة!!

- إلى أي حدّ تقترب من الآخر؟

- عندما تصبح خطوط سيرنا مضماراً للمكاشفة، وقد أستبدل خطواتي إذا كانت عملية الإقناع تتطلّب ذلك.

- هل تراقب الآخرين؟

- نعم، وليس بمعنى التجسّس، ولكنني لا أهاجم من يتخطّاني ولا أشنع عليه، ولا أعرقل الذي يسير إلى جانبي، ولا أحجب الرؤية عمّن تأخر خلفي.

- أنت واجهة لموتك، فهل تدرك ذلك؟

- وأدرك أيضاً أن الموت الذي بلا واجهة، لا تسمية له في الذات، وأن الذات التي تشيع مجانية موتها تعطّلت واجهتها منذ زمن بعيد.

وهذا بالطبع يدلّل على أن المحنة السياسية ما زالت تستنزف النص الأدبي وتشغله إن لم تكن تعرقله أصلا؛ فنص جمال حافظ واعي لو لم يكن منحني الظهر بقضية كتابة الدستور العراقي الجديد، وصعود المرتزقة الجدد، ومفخخات الإرهاب والاقتتال الأهلي، لكانت له صياغات مختلفة وإسباكة لغوية أكثر توسعاً، بيد أن هم التعبير عن مشاركة المثقف عن محنة الواقع من جهة وترفعه أن يكون مباشراً مبتذلاً من جهة أخرى، تجعل القلم يقع في الالتباس

خصوصاً إذا ما كانت كلا التجربتين السياسية والكتابية غير مكتملة فلم يتبقَّ سوى أمنية النسيان التي تترادف مع أمنية الموت إن لم نقل إن أمنية النسيان أكثر ورطة لكونها أقرب إلى المستحيل لكون هذه الأمنية تجمع الحلم والواقع في المخيلة. هنا يكون الواقع أكثر تعقيداً من أي تنظير أو ترميز كتابي متسرّع فيغدو المشهد الثقافي بائساً مثله مثل الراهن السياسي خصوصاً وأن المتابع يجد تقلص الإنتاج الأدبي في 2003ـ 2006، بشكل لا يقبل المقايسة مع عدد الإنتاج للمثقف العراقي، ومحتمل أن هذا يعود إلى جدة الراهن العراقي من جهة، وتعقّده من جهة أخرى.

أو (وهذا هو الأنكى) أن يكون ما حدث هو ما كان يخشاه المثقف العراقي بالفعل، فحيث أبان الواقع أن مكاناً جميلاً في عالم الأحلام، ليس سوى هذا فقط، فقد خربت المخيلة واستبيح حرم مملكة النصوص القابعة على شواطىء الأمنيات. لذا راح حتى الذين هم داخل العراق يواصلون التشبّث بغيبوبة الواقع استناداً إلى الذاكرة.. ذاكرة المكان الذي لم يعد قابلاً للإدراك الحسي، حيث يكون الحاضر قعوداً ونوماً، والماضي نهضة ويقظة. لذا نجد الأديب جاسم العاصي يكتب «نهضة الذاكرة»، سارداً أوصاف الأمكنة التي عاش فيها داخل العراق وبقي مرتهناً فيها أو إليها أو بلغة باسم الأنصار في نص يحمل عنوان «الذكرى الميتة»:

يا تمثالاً! يا جبلاً! يا ذكرى الغرف المعتّمة! قف، واستذكر آثار القلوب الدامية. تأمّل مرأى العربات الغائبة في الأزقة القديمة. ولا تنسَ أن تفكّر بمصير الحشائش الصغيرة النابتة في حواشي الباحات العتيقة. مدهشة هي حبات الحصى الملقاة في الدروب الذاهبة إلى الأناشيد المستحيلة. لم تعد الصباحات منذورة لأغاني الأنهار. صوت المرجانات يذوب في محاريب الديناصورات الجديدة. انثر كلمات البشرى على المنبوذين.

والنص لا تثقله فقط كونه ذا غاية تغزلية شخصية في آخر مطاف النص، حيث أنه مهدى إلى أحد معارف الكاتب، وإنما يعرجه وضوح الترميز وتسرع في العمل، إلّا أنه مع ذلك يجيد جعل الحاضر المنقود ذكرى ميتة وكأنه شيء لم يكن رغم عمق الجرح الندي النزف عنه.

بذات النسق نجد الشاعر العراقي الذي كان يتحدّث عن محنته الإنسانية داخل الحرب فكانت «سماء في خوذة»، نجده الآن يدندن وحيداً في حديقة أجنبية بعيدة، وهذا ما توضحه مسيرة النص لدى عدنان الصائغ، خير توضيح.

فعدنان الصائغ الذي كان يفتح النص داخل خوذة الحرب العراقية ـ الإيرانية بالقول:

وما طاوعتني القصيدةُ

كان الوطنْ

على الساترِ المتقدّمِ...

.. يحصي شظاياهُ والشهداءَ

بعض صحبي يعدّون للمدفعيةِ

بعضَ الفطارِ المقيتِ

وينتظرون لمائدةِ الحربِ، أن

تنتهي..

سقطتْ خوذةٌ..

فتلمّستُ في رئتي موضعَ الثقبِ

منها

امتلأتْ راحتي بالرمادْ

سقطتْ خوذةٌ..

فتلمّستُ في وطني موضعَ

الثقبِ منه

شرِقنا معاً بالدمِ المتدفّقِ

مَن يوقفُ الدمَ..

مَن..؟

هو ذاته الذي سيكتب «في الهايد بارك» كنصٍّ مكتوب بعد سقوط النظام السياسي الصانع للحروب:

أقف لأول مرة في حديقة الهايد بارك أتلفّت بين الأشجار بحثاً عن حنجرتي فلا أجدها..

أربعة وأربعون عاماً من الهلع والتلفّت والهمس المبحوح أين أذهب بها الآن في هذه المساحة الشاسعة من الحرية التي انفتحت فجأة أمام عيني، فلا أكاد أعقلها، كسجين انفرادي يتطلّع لأول مرة إلى زحام شارع عام في نهار مشمس..

وهو اعتراف سيكولوجي ثمين، يفتح لنا مئات الأبواب الموصدة في الأدب العراقي المعاصر، مثله مثل مقطع (أخسركِ يومياً، وأكتبكِ) في نص عبد العظيم فنجان «أغنية لتحطيم أنف العالم»، فلا أقل إنّ مثل هكذا نص هو يفسِّر لنا لِمَ عناصر تغيب بالكامل في فترة من الفترات ثم تعود ضاجّة داخل المشغل الأدبي.

وما أنجزه عدنان الصائغ (من هذه الجهة هنا) قريب الشبه بأمر قد يبدو بعيداً منفصلاً عما كتبه محمد مظلوم «أندلس لبغداد» قبل سقوط بغداد الأخير، ليكتب بعد دخول الجيش الأميركي نصه «إسكندر البرابرة» والذي هو نص يبرِّىء الذات من العيوب مخفّفاً عن كاهلها القسط الذي يجب أن تتحمّله فيما وصلت إليه الأمور.

إن الردّ على تقهقر الواقع بمقاومة من نصوص، هي وإن كانت تقدّم أرشفة تاريخوية من جهة، وتقدِّم رصيداً روحياً للإبقاء على ومض المعاني المدنية الحضارية، إلّا أنها في ذات الوقت تكشف عن استمرارية في النحيب تعيد الكتابة في

أطوار شتّى صوب آلية التوق والبكاء على الأطلال، كما سجلت النصوص التي اعتنت بالحرب وهجاء الاحتلال، تسجيلاً واضحاً لا لبس فيه.

ومن هنا يأتي الجمع بين محاولة الفكاهة للتخفيف والترويح عن النفس المنبوذة والوحيدة العزلة، وبين صلابة النقد ووجهه المكفهرّ، فتكون النتيجة فكاهة سوداء تسجّل «ليال القصف السعيدة» لمحسن الرملي، و«سوف تخرج الحرب للنزهة» لعبد الرزاق الربيعي ودراسة حمزة الحسن «الحروب السعيدة ـ اللامتفكّر فيه»، وانتهاء بديوان الشاعرة العراقية دنيا ميخائيل المسمَّى «الحرب تعمل بجد»، والذي فاز عام 2005 بكونه أهم خمسة وعشرين كتاباً صادراً في الولايات المتحدة الأميركية، إلى غير ذلك من الكتب والأعمال في المسرح والرسم والتصوير والنحت والموسيقى. وهي كتابات وأعمال عراقية تعتبر امتداداً لقصيدة عبد الرزاق عبد القادر «الحروب السعيدة» والذي هو نص لا نستغرب لو عرفنا أنه لشاعر عانق المستحيل بالانتحار.

لكن دروب النص هذه على تلاوينها واختلافها لا تفضي إلّا إلى طريق مسدود: نسيان الوطن بتذكره، ومحاولة استذكاره والدفاع عنه بواسطة التجديف بقوارب النسيان.

فلننصت لنموذج يمنحنا إيّاه نص «صلاة المدن الموؤودة» لمسلم الطعّان والذي كتبه في 7/ 3/ 2006، والذي منه:

لا أعرف كيف تصلي المدن
في محراب لم تألفه...
ليس به إيقاع الرجفة
والوحشة حين يترجمها
خفق جناح الحذاف
فوق المردي المصلوب
في هور عذري
انتهكت حرمته...
لا أعرف كيف أخون فلسفة البردي
وأنا أمعيدي...
لا أعرف كيف أخون فلسفة البردي
وجمرة صدر رحب بالتبغ سنينا
بصبر أمعيدي...
لا أعرف كيف أعود وتسود
بقاياي مرايا زمن وقح
هل أبقى دون بقايا
وأعلن للموج المذبوح
«كيف أعود؟!»، سؤال يناظر: «كيف أخرج؟!».

فلا الذي خرج بقادر على هضم العودة ولا البقاء في البعيد، ولا الذي مكث قادر على التمسك بجمرة المكان

الأول، ترى ماذا عسى تكون رابطة الاتصال والانفصال المستحيلة بالوطن سوى أن تكون علاقة بالمستحيل؟!

لذا فما أن نقرأ تعارضات برهان شاوي المكتوبة عام 1975:

ورسمتُ في الأحلام لي وطناً
فجّرتُ فيه البحر.. فانطلقا
فعدتُ في أنحائه مرحاً
ومشيتُ في أرجائه قلقا
عمّدتهُ بالنار.. أحرقني
ورششتهُ بالماء؛ فاحترقا
أسريتُ فيه الشمس فانطفأت
ومنحتهُ رعداً فما برقا
فغفوتُ.. والنيران في جسدي
وصحوتُ.. ليت الحلم ما صدقا

حتى نعلم لِمَ هذا الإصرار الذي قرأناه في الأدب العراقي على مفردات الطفولة والملائكة، وإنّ هذا يشكّل جزءاً من قاموس الأحلام، حيث يكون الواقع أقسى من الخيال، والحلم هو كل ما يتاح قراءته كواقع، لذا فإن الحلم (كما في كتاب فوزي كريم) هو ليس حلماً وإنما كابوس، (اختار الفنان محمد غني حكمت «حدث في العراق 2003ـ2007» عنواناً لمعرضه الأول في النحت البارز فكانت جميعاً أعمال

عن بشاعة الدمار الانساني والمكاني). وعلى كلا الصعيدين وإزاء هذا القمع الدائم الذي يديم صناعة التخدير يتمّ بنا العودة إلى ذلك الطفل المنغولي الضائع: إعلان عن فقدان وطن. أو «ربما يطلع الفجر» حسب لغة القاص هيثم محسن الجاسم، فهذا الوطن الذي هو حضن الشمس هو ذاته «مدن الغروب» لدى وحيد خيون. أو «أذن الليل بخير» حسب قاموس القاصة وفاء عبد الرزاق، أما الفجر فهو خبر مؤجّل إن لم يكن سراباً مستحيلاً. فلم يكن بد من تبنّي الجنون كأداة بعدما كان غاية من لدن الحركات السوريالية والسحرية والوجودية العبثية من لدن كتابات وأعمال المرحلة الثقافية في الخمسينيات والستينيات وحتى الثمانينيات: فتحوّلت عدسة التصوير الفوتوغرافي من الشطوط والزوارق المكتظّة بالناس وتصوير الشوارع والبنايات إلى التقاط صور المجانين والزوارق المقلوبة والمرمية والمهملة والعاطلة، كما هو حال عدسة إحسان الجيزاني، فالجنون باعتباره حلماً مضخّماً وخيالاً مكثّفاً، وحده القادر على تبنّي استراتيجية المستحيل، تلك النافية للطرفين والجامعة لهما.

وهنا يتوحّد القامع والمقموع، وهو أمر تلمّسته الروائية العراقية سميرة المانع، فهي التي كتبت رواية «المقموعون» عام 1968، ثم أهملتها ولم تنشرها، لكن بعد التطور الجديد للواقع العراقي، اكتشفت الروائية وحدة النتيجة وهي القمع

وأن التحولات تعبِّر عن جدل مستمر يصاغ فيه القمع بتطورات جديدة، فأعادت نشر الرواية، والتي تسجّل:

كل شيء ثابت وعلى وضعه، تتبدّل الوجوه والأسماء فقط!

وهذا ما شهد عليه الخراب العراقي بعد سقوط الصنم العفلقي، حيث انفضحت الأنانيات الصغيرة والكبيرة، ودخل البلد في مرحلة حرب الجميع ضد الجميع وبات الكل منبوذاً ونابذاً ومقموعاً وقامعاً.. هل نكمل القول: مكتوباً وكاتباً؟!

وهذا هو الذي حدا بروائية عراقية أخرى هي «دنى غالي» التي كتبت رواية «حرب نامه» عام 1998، ورواية «النقطة الأبعد» عام 2000، وعام 2006 كتبت رواية حملت عنوان «عندما تستيقظ الرائحة». فبعدما سجلت الروائية مشاكل الحرب العراقية ـ الإيرانية وتحولات المجتمع أثناء فترة الحرب الخارجية، أخذت الروائية تعكف على متابعة التحولات الاجتماعية للجالية العراقية في الدانمارك، حيث تقيم الكاتبة، وهو سلوك يتطابق مع سلوك الروائي حمزة الحسن، وفؤاد ميرزا ـ مثلاً ـ وهي بالتأكيد محاولة من المثقف للتعرف على العلّة القريبة التي تسبِّب الخروج بذات الأزمة حتى ولو كنا خارج البلاد، هذا إن استطعنا أن نعي بين كوننا خارج البلاد وبين أن تكون البلاد خارجنا!

2 ـ 4 قراءة الديكتاتور أو الطاغية حالة كتابة

بالطبع هناك رافد مهم لم يجرِ إهماله في مسرح التغيّرات العراقية. ذلك القيد الكبير الذي صنع من الوطن مستحيلاً، أعني الديكتاتور الأول في مرحلة العهد البعثي في العراق. فهناك ستة مستويات في مقاربة قراءة الجلّاد:

1 ـ مذكرات لأشخاص عايشوا صدّام حسين أو أحد أفراد عائلته، أو كتب اعتمدت على هذه المذكرات. وهي كتابات صوّرته أمام جنّي يتقمّص عشرات الأجساد المتشابهة، أو أنه رجل مريض فيه جميع عقد السلالة الآدمية وأنه شاذ المولد والقبيلة، مثل كتاب «الطاغية» لهادي المدرسي وكتابَيْ «حكومة القرية» و«بطانة السلطان» لطالب الحسن وغيرها من الكتب.

وهي كتب تعتمد على الارتباط بتاريخية العنف وكونه ظاهرة لها أصولها وجذرها البعيد في الحضارة العراقية، كما في مثل كتاب «من تاريخ النفي في العراق» لعلي البزاز.

وعليه تقع هذه النظرة في التناقض: فهي من جهة تطرح الديكتاتور شاذاً لكنها من جهة ثانية تقدّمه على أنه ظاهرة لها قدمها التاريخي وتواصلها الزمني الذي لم ينقطع يوماً!!

2 ـ كتابات حاولت استخدام النص الأدبي بكونه أوسع حرية في ترك العقل والمخيالَ والتاريخ، يتساندون لتشريح شخصية صدّام حسين، ولعل أشهرها رواية «عالم صدّام حسين»، لكن هذا الاتجاه (ومن ضمنه هذه الرواية) صوّر صدّام حسين شخصية غرائبية حيث يتدرّب مع التماسيح ويتشابه مع الحيوانات المفترسة ويتحمّل بشكل فوق طبيعي الألم والجروح والذاكرة.

3 ـ مقالات حاولت قراءة صدّام حسين بكونه جلّاداً أخذت ملامحه تتكشّف بعد فضيحة الإمساك به في حفرة مزبلة وعرضه بتلكم الطريقة المسرحية، ومن هذه المقالات كتاب حمزة الحسن «الديكتاتور الحافي. . أوهام القبض على الجلّاد».

4 ـ قراءة الجلّاد داخلياً، من خلال اعتماد كتابات صدّام حسين ذاتها كما فعل سلام عبود أول من حاول قراءة الديكتاتور بمرآة كتابته، لكن كلا المنهجين الأخيرين أيضاً ينطلقان منذ البدء من خلال مركزة القراءة على المنبت غير الطبيعي لصدّام حسين، وبالتالي فإنهما وإن كانا يتقدّمان كثيراً على مناهج سالفة ويقتربان لقراءة أكثر واقعية للجلّاد، إلّا أنهما أيضاً يقعان في شرك إدخال الجلّاد تحت طائلة المستحيل والفوق طبيعي.

5 ـ تشخيص صورة الجلّاد ومعالم سيكولوجية العنف

لدى الطاغية من خلال الأعمال التي أشرف عليها وسهر كي تكون طبق عالمه الذهني مجسّدة في الوجود الخارجي، كما هو حال كنعان مكية «النصب التذكارية، الفن والابتذال والمسؤولية في العراق». أو كتاب زهير الجزائري «المستبد صناعة القائد. . صناعة شعب». والنقد هنا يتتبّع فكرة مسبقة حول انتفاخ الذات والنرجسية غير الطبيعية للجلّاد. وإن كان زهير الجزائري استطاع أن يتعامل مع صدام بأنه محض مستبد عادي.

6 ـ قراءة الجلّاد كسطح لصورة، كما حصل بعد دخول صدّام حسين قاعة المحكمة ومن ثم تنفيذ حكم القصاص فيه، فكان التلفاز يقدّم الجلّاد كصورة تنصبّ عليها رؤى النقد المختلف، بيد أن هذه الصورة ظلّت مختلفة عن باقي الصور فلم يستطع النقاد على اختلاف رؤاهم التعامل معها كنص موضوعي، أي أن صورة الجلّاد كانت مثل شخصه، صورة خارقة غير طبيعية إيجاباً أو سلباً.

والملاحظ أن صدّام حسين كان يقرّر بكتاباته عيوبه العائلية والنسبية، وهو أمر كان ينافق كثير من المثقفين عليه وحوله، فكان ذكر صدّام حسين نكاية بهم واستهزاء أفدح إليهم، وهذا نوع آخر من القمع وسيلته كتابة النص نفسه.

الفصل الثالث

شفرة النصّي ومذبحة الواقعي،
شحذ أم تكسّر؟!

3 ـ 1 تحولات التواصل والانقطاع

(اللغة أداة توصيل)... هذه الجملة الحاسمة تكرّرت لدى كثير من الشعراء العراقيين الجدد في مقالاتهم وبياناتهم منذ منتصف التسعينيات، إشهاراً لاختلافهم عمّن سبقهم وإعلاناً عن أنفسهم جيلاً جديداً مختلف الملامح والتوجهات.

الجملة يراد منها اختزال المنحى الذي بات مهيمناً على النص الشعري المكتوب داخل العراق اليوم.

وبطبيعة الحال فإن نفوذ القول الجازم في هذه الجملة آتٍ من كونها تتجاوز النظر إلى الكتابة الشعرية آن تحقّقها، وتقفز على النص في بعده التداولي لتصل مباشرة إلى مادة الشعر ومعدنه: اللغة، مانحة إياها هذه الوظيفة الوحيدة: التوصيل.

هكذا يقرِّر أحمد عبد الحسين في دراسته الموسومة بـ «حرب على الينابيع: عن الشعر العراقي في حربين داميتين»، وكل الدراسة تعتمد على أن هناك مذهبين في الشعر العراقي: شعر لغة توصيل، وشعر لغة انقطاع، لكن مع غضّ النظر عن النماذج المختارة في كلا المذهبين، وبغضّ النظر عن وصم اللغة بكونها أداة توصيل، والتي هي هنا محض معلومة مدرسية، فلنا أن نتساءل:

توصيل لماذا؟!

فوفق دراستنا هذه يبقى هذا اللون من التفكير فضلة لا نفع كثير فيها، فبماذا كان المذهب الذي يعتمد اللغة أداة توصيل يوظّفها في أمر لا توصيل فيه وهو المستحيل.

وأيضاً نحن الآن نعرف مدى وهن مقولة كمقولة الناقد فاضل ثامر الذي كتب تحت عنوان «علاقة المثقف العراقي بين زمنين»:

عندما حدث التغيير المزلزل في التاسع من نيسان عام 2003 بسقوط ديكتاتورية الصنم الواحد، شعر المثقف العراقي ـ وربما لأول مرة منذ تأسيس الدولة العراقية الحديثة ـ بأنه يمتلك حريته كاملة في التعبير والكتابة والاختلاف، وإن ظلّ في داخل شيء من الخوف المتجذّر من شبح السلطة الديكتاتورية، ولذا فقد بدا حائراً بعض الوقت في كيفية التعامل مع هذه الحرية، إذ كان يشعر أحياناً بأن هذه الحرية تمثّل بالنسبة له عبئاً ثقيلاً، ولذا فقد ظلّ لبعض الوقت مصدوماً، ولم ينجز إلّا محاولات محدودة وصغيرة لا توازي حجم الزلزال التاريخي الذي شهده العراق. لكن هذا المثقف راح تدريجياً يستعيد وعيه وتوازنه ويعيد صياغة علاقته بالواقع الخارجي وبالسلطة وبالآخر.

فأولاً: لم يستشعر المثقف العراقي الحرية كاملة، إذ القمع الخاكي العسكري بقي على حاله وتمّ الإضافة إليه ميليشيات

دينية وقبائلية ظاهرة وباطنة استولت حتى على حرم الجامعة (= يكفي التذكير بما تعرّضت له، ولا زالت، جامعة البصرة ثم امتدّ في نهاية عام 2006 إلى تهديد جميع الجامعات).

وثانياً: لم تكن الحرية المتخيّلة هي العبء لأن الحرية فيما لو تحقّقت لا بدّ وأن تكون عبئاً ثقيلاً، إذ الحرية الوجه الآخر للمسؤولية.

وثالثاً: لم يكن تذبذب المثقف العراقي ناجماً من توسع القيد، وإنما ما حدث نقل الأنتلجنسيا العراقية من المتخيّل إلى الواقعي، فلم يعد ممكناً استمرارية بناء مشاريع ورؤى كتابية على ذات الأساس القديم، وهو أساس حلمي.

ورابعاً: إن الكثير من اهتزاز الطاقة الفنية والإبداعية، مردّه إلى موروث هائل من جمع المتناقضات الحلمية داخل النصوص المتوالدة فكانت هي بدورها أرشيفاً من اشتباكيات علاقات التسلّط والاستبداد والإقصاء، فجاءت أمواج الطوفان بعد التاسع من نيسان 2003، لتزيل كل تلكم الرؤى، مثلما تزيل أبراجاً من رمال.

وخامساً: الأساس النقدي الجديد الذي نتبنّاه هنا الآن هو: إنه كما أن بإزاء كل قمع نص، فإن كل نص بإزائه قمع، بل كل نص يحمل في داخله قمعاً ما، وكل قمع يحمل مستنداً نصّياً خاصاً به كذلك.

وإلى هنا فلنلخّص بعضاً من تحولات المشغل الثقافي في

ورقتنا هذه، والتي تقدِّم في جانب منها حالة شحذ وإيجابية وآخر منها نزف وخسران، وفقاً لمدى رؤيتنا لساق أبقتاتوس العراق وساقه النصِّية والواقعية حيث أراد العراقي أن يبتر الجزء الخبيث من بدنه بالمدية الأميركية فإذا بها تكسر القدمين معاً، رغم كل ضجيج الأسئلة والتحذير من قبل النص أو الواقع. وأهم هذه النتائج هنا هي كالتالي:

1 ـ بداية تحوُّل السرد الروائي من الصوت الواحد إلى الصوت المتعدّد.

2 ـ بدايات تحرُّر النص الشعري من طلسمات الهذيان والتصوّف، إلى النص المشاكس الواضح، والنقد للعالم كوعي بالمرجعيات وليس فراراً من المساجلة الإنسانية المسؤولة. ذلك الفرار الذي بات نفسه مادة موضوعاً خاضعاً للنقد وإعادة الفحص كالذي مارسه الروائي علي بدر في روايته «بابا سارتر»، كنص أدبي، أو كتاب فوزي كريم «جيل الستينيات»، كنص دراسي نقدي.

3 ـ بداية تحرُّر الرسم من اعتناقاته نماذج غربية جاهزة أو محكية إلى استلهام حوادث الوطن المستجدة.

4 ـ إنعطاف المسرح نحو الواقعية بصورة متصاعدة بشكل غير مسبوق وفّرت الخبرة التي كانت سرّية صامتة طيلة العهد السياسي السابق، وتفجّرها في ظل التطور السياسي اللاحق، والذي هو وإن كان بدوره ولّد سلطات قمع جديدة لكن

فداحة الخسران العراقي ومذبحته تجبر المسرح (كما السينما والتلفزيون) على تبنّي دراما الواقع وتراجيديته.

5 ـ الاشتباك حول قضية الهوية المذهبية والعرقية، هو بداية انفتاح لأبحاث وانتقادات تكون مفتوحة على جميع المدارس التراثية وإدخالها في صنع النص الجديد، بشكل مقارن وصريح.

6 ـ تنامي الأدب والنقد الساخر، بشكل يعد بنصوص أكثر فنية وأعمق وعياً من هذه النصوص القائمة على الفعل الانعكاسي النفسي السريع الفاقد لشروط المهنة.

7 ـ تحوُّل الذاكرة العراقية من مركز مذكرات الاضطهاد السياسي، إلى مذكرات المنفى لمن في الخارج أو توق الخلاص إليه لمن في الداخل، فأمام وحدة العقابيل ماهوية، يتوحّد الموقف الوجودي المتعدّد منها، سلوكاً وآلية.

8 ـ الاقتراب شيئاً فشيئاً من عقلنة الخطاب النقدي المتناول للديكتاتور وظاهرة الجلّاد، وبالتالي الاقتراب إلى قراءة أكثر رشداً لوسائل إنتاج العنف سادياً، وتلقّي القمع من لدن الضحية مازوشياً، والخروج بمعطى إبستمي هيكلاً، وفني إبداعي مضموناً.

9 ـ خروج الشِعر من التكتلات الأيديولوجية وغرور التجمعات الانقلابية الصاخبة.

10 ـ إزاء تطور الشِعر من جهة، والانفتاح والتواصل

الجديد بين الكادر الثقافي، يمكن القول بأن هنالك سيناريو عراقياً مقبلاً، وأغنية عراقية تعود إلى استخدام الرفيع من الشِعر العراقي، بعد انقطاع طويل بين المطرب العراقي والشِعر.

11 ـ وعلى غرار انتهاء مرحلة المركزية السياسية في منطقة مكانية واحدة، فإننا نرى انتهاء المركزية الثقافية فلم تعد العاصمة هي مقر القرار السياسي ولا شعلة وحيدة للإشعاع الثقافي والفكري، لذا نجد تعدُّد الصحف والمطبوعات في جميع أنحاء العراق. وإذا كانت نهاية المركزية السياسية اختصاصاً عراقياً حتى الآن، فإن نهاية المركزية الثقافية تعدّ مشهداً جديداً في عموم منطقة الشرق الكبير حيث انتهى عهد قطبية القاهرة وبيروت، وباتت المطبوعات والندوات متعدّدة منهجاً ومكاناً ورؤية.

12 ـ وتفتّت المركزية يستلزم نبذ الطائفية (= دينية أو سياسية أو حتى ثقافوية) صريحة أو مستترة، لذا نجد الانتقاد يكتسب أكثر نسبة من الوضوح شيئاً فشيئاً فيما يخصّ الانغلاق الطائفي السابق والذي طال مثقفين كباراً مثل الرصافي في كتابيه «حل اللغز المقدّس»، و«الرسالة العراقية»، وهادي العلوي في كتابه «مدارات صوفية»، وغير ذلك مثل الانغلاق الكبير في الميادين السابقة من مسرح وسينما ورسم وتصوير، وهذه الضرورة الثقافية متعاضدة مع الضرورة

السياسية والأمن الاجتماعي الجديد. وإن كان هذا لا يمنع تدفُّق نصوص منغلقة بالأيديولوجيا والطائفية والمناطقية عبر سرديات المشغل الروائي والقصصي وكتابة المذكرات فجراحات الحرب العقائدية لن تشفى بسهولة في عالم الأدب بخلاف عالم البحث والنقد.

بيد أن انفتاح النص العراقي الجديد واعترافه بالتعددية الدينية والإثنية من جهة، وتوثيقه لمحنة العراقي إزاء موقف العرب منه وتكيلهم بالإرهاب عليه، سوف يجعل النص العراقي الجديد معرّضاً للقمع، ودخول الكتاب العراقي في القائمة السوداء، كما نشاهد الآن في منع المملكة السعودية لرواية صلاح صلاح «تحت سماء الكلاب»، أو منع المعرض الدولي السعودي كتاب «المراحيض» للأديب لؤي حمزة عباس، أو الرواية التي منعها الأردن، لجاسم الرصيف، التي سجّلت المحاولة الانقلابية لبعض ضباط الموصل ضد حكومة صدّام حسين ونظام العفالقة.

وهذا طبيعي فأصعب شيء على السلطة هو كسر نسقها إذ الأمر هنا يتعدى الاعتراض والتمرد عليها، إلى محاولة إحداث كسر داخلي في جوهرها الأمر الذي يهدد بقلبها إلى ماهية أخرى مغايرة حيث سيتم استبدال الخطاب الطليعي والثوري والحماسي الكلياني، بتفكيك الخطاب وزعزعة استقراره الوراثي. فهذا التكسير للنسق سوف يفضي إلى جعل

السلطة السالفة (السياسية والثقافية) إلى نوع من أنواع الأمية الثانية أو الثالثة فيرسي المطاف إلى صراع بين طبقات الوعي المتعدد أو الواحد المنشقّ والمنشطر.

وعلى أساس تكسير النسق نجد نجاح مجلة مسارات لسعد سلوم، في طرح الاشكاليات الجديدة للراهن العراقي والوصول إلى اخراج فني وثقافي مقبول . بينما انتقلت مجلة قضايا إسلامية معاصرة من إشكالية الدين والحداثة والفقه والتجديد، إلى طرح يبرز التسامح كمفهوم ديني وثقافي يحتاجه العراق الجديد دولة وإنساناً كي يبدأ برحلة نزع وتمزيق النسق القديم والدخول في نسق آخر . ثم تأتي مجلة جدل لتحاول إعادة عجلة التفكير العراقي إلى التحرك، وبعدها مجلة انسان كتحقيق للروح العام الذي اختنق من اسمال الدين وثياب الأدب الثقيلة، والمقالات القومية الضيقة، أو الانتاج المعارض القائم على ركيزة الضحية، فكانت محاولة متواضعة لفتح النص ذاته، محاولة للنقض للنص على النص، خارج التقسيمات الكلاسيكية والمدرسانية: شعر، رواية، قصة، مقال، بحث.. الخ، وإن كان الجلاد حاول أن يجذر سلطته بحشد مثقفي البلاط ليكتبوا موسوعات الحرب ويتم أرشفة الكلمة ومن ثم تطويعها داخل مملكة القمع، فإن هناك من حاول أن يكسر هذا النسق ويفضحه، فكان مثلاً كتاب "مدخل لدراسة الشعر الشعبي في

العراق" لعبد الكريم هداد والذي هو على منوال كتاب عباس خضر "الخاكية"؛ وطبيعي فإنه إذا كان الإعلام سابقاً هو بيد الدولة، فهو الآن قد بات للدولة وللسلطة إعلامها وللآخرين إعلامهم أيضاً، لذا سيكون هناك الكثير من المطبوعات والقنوات المسموعة والمرئية، كخط دفاع أخير للنسق القديم، ومن كل ذلك نفهم أن الصراع يستحيل أن ينتهي فدرب الوطن لن تختصره الكلمات.

3 ـ 2 تناظر الوطن والمنفى،
طيف الـ هنا والـ هناك

سنختار إذن قصيدة «حقائب عصية النسيان» في ديوان «في البدء كان المنفى» كموجز ختامي لهذا المستحيل:

ومن بعيد
أسندتُ رأسي للنخيل
وحدّقت بعيون بالأسى مُفزعه
علّ أشرعة المراكب
في ميناء البصرة مُشرَعه
... لا شيء
لا شيء...
أعمدة المراكب مثل صلبان الموت
أشرعة نست فتح ثغر الابتسامة..
أكفان لم تزل ملفوفة وبالهمِّ مُترعه
... التنوّر خالٍ من الخبز لا زال
والمدفع يخبز الأطفال ما زال
نبع العيون قاحلة
وعيون الأمهات تفيض، والوجوه مثل الخيال...

السوق متخم ببضاعة الأحزان
وقطارات الأجنبي علينا مُسرعه.
.. عند منعطف القلب.. عند مفترق السؤال
أجهش النورس يتلو مزامير البكاء
وناشد رياح البلد الغريب وهذي الأرصفة:
بلدي لم يكن هناك
والـ هنا لا يكون بديل
الوطن وهم كما المنفى
والوهم وهمٌ والوهم دوماً محال
فلمن أعضّ على الفؤاد
وأشد ذاكرتي أمتعه؟!
... تصارعني روحي والسؤال.. ذات السؤال:
أيها البحر الغريب
كيف تمّ خلق الرحيل
إذا لم يكن ثمة منتهى للطريق؟!

وقد رأينا في بدايات هذه الأوراق كيف توصف قصيدة وجيه عباس الأمر:

نطأ المنافي بالعيون تلفّنا
فتسوطنا البلدان بالإيماء.

وهي عودة إلى النص العراقي في مرحلته السالفة، حيث

كانت نازك الملائكة صاحبة الفتوحات النصية الجديدة تقول تحت عنوان جامعة الظلال:

ومرَّ عليَّ زمان بطيء العبورْ
دقائقه تتمطّى ملالاً كأن العصورْ
هنالك تغفو وتنسى مواكبها أن تدورْ
زمانٌ شديد السواد، ولون النجومْ
يذكّرني بعيون الذئابْ
وضوء صغير يلوح وراء الغيومْ
عرفتُ به في النهاية لون السرابْ
ووهم الحياةْ
فواخيبتاهْ.

وختاماً يبقى السؤال ذاته مستفزّاً: إلى أي حدّ تجدي قشّة النص في مواجهة طوفان الواقع والسياسة؟!

وإذا كان النص نوعاً من الحلم فأين طريق التوازن فنياً وسيكولوجياً، بينه وبين الواقع ككابوس؟!

وإذا كان الشعر ينبني حنيناً عاطفياً وتخيّلاً معرفياً، فبأي تنظير يتاح التخلص من القمع الداخلي للنص ومدخولية القمع الخارجي للواقع وللوطن، خصوصاً إذا ما استذكرنا مقولة الراهب الساكسوني «هوغوسان فكتور» الذي انذهل إدوارد سعيد بملحوظته فلم يستطع سوى أن يردّدها مرات عديدة، فهوغوسان فكتور اقتنع:

أن الرجل الذي يجد وطنه مكاناً مناسباً، لم يزل طفلاً غضّاً. والذي يرى بأن العالم وطنه فهو من اشتدّ عوده، أما الإنسان الكامل فهو الذي أطفأ شعلة حبه.

ونستطيع أن نحدِّد هذا الانزياح عراقياً بين ما كان يقوله هادي العلوي، مثلاً، تحت عنوان «طيف فرات» الذي كتبه في مجلة الثقافة الجديدة عام 1996 بأنه لا يستطيع المكوث في أرض أكثر من أربعين يوماً:

سيمازج الرماد ماء الفراغ فينقله إلى بستان نخيل ليضيف إليه نخلة فاردة تستمدّ حياتها من حريق الروح الكونية التي سرت فيَّ حين مرّ عليَّ ذلك الطيف المتجرّد من جسده وأخذ بيدي وسيّرني في بساتين النخيل وقال لي: لا تخرج منها، ثم ودّعني وعاد. وأنا لم أخرج منها إلّا مرغماً وسأعود إليها حينما يؤذن لي.

سفري كان مراغمة في تخوم الأرض وفجاجها البعيدة أجريته على وفق العادة التي قرّرها سيدي إبراهيم الخواص يوم قال لي: لا تمكث في البلد الواحد أكثر من أربعين يوماً.

بينما ص113 من ديوان «شجرة الحروف» المطبوع عام 2007 سيقول أديب كمال الدين ذات القول مرة اخرى:

وقالَ الذي عنده شيء من السرّ:

إنّ الذي ضيّع نقطته
عند نهر الفرات
لن يجدها عند المحيط: أيّ محيط
وعند الخليج: أيّ خليج.
وقالَ الذي عنده شيء من الحرف:
إنّ الذي ضيّع حرفه
عند نهر المحبّة
لن يجد حرفه بعدها
عند أيّ محيطٍ أو خليج.
وقالَ الذي عنده شيء من العشق..
وقالَ الذي عنده شيء من الروح..
وقالَ الذي عنده شيء من السحر..
وقالَ الذي عنده شيء من الذي عنده شيء..
ثم جاءَ الذي عنده شيء من الموت
فقالَ قولاً يسيراً
قالَ: ميم، واو، تاء.
فانتهى كلّ هذا الهراء
في هدوءٍ غريب!

وما بين مقولة عبد اللّه إبراهيم في مقدمة موسوعته «المطابقة والاختلاف» المطبوعة في بيروت عام 2004، من أن منهجه الفكري واهتمامه الموضوعي تغيراً جذرياً بعد

الابتعاد عن الوطن (واللذان سيبلغان تتميم موسوعتين متميّزتين: موسوعة المطابقة والاختلاف وموسوعة السرد العربي)، بل إنه حينما راجع ما كتبه داخل الوطن وجده «كتاباً شبه مغلق، مكثفاً، ومملوءاً بالأحكام النقدية السريعة، وجافاً ومختزلاً».

فكأن ابتعاد الوطن قرّب النص، وضيق الأرض وسّع السرد، وعلى هذا الأساس سينبني تطور جوهري في مقولة المثقف الكوني والنقد الإنساني ما بين هادي العلوي وإدوارد سعيد.

الأمر الذي يفسِّر لنا انقسام النص العراقي بين نزوع نحو الانخراط في العالمية والسعي إليها، وبين عودة جيّاشة إلى طينه وقصبه وأهواره وشوارعه وأزقّته كما تشي به بوضوح عناوين النماذج التي اخترناها في هذه المتابعة. فكانت ذاتاً يبلّلها العطش (= المنفى) حيث ماؤها لا يصل متمثّل بالوطن كالذي عبرّت عنه ورود الموسوي في قصيدتها «عطش يبلّلها وماء لا يصل»:

يغزو المنافي بحثاً عن هوية
وتغزوه الهوية بحثاً عن ذات.

بيد أن هذا ليس خلاصاً فكلمة هوغوسان فكتور التي اغترّ بها إدوارد سعيد تناظر مثلاً مقولة أحلام مستغانمي في ص 265 رواية «عابر سرير» حيث يبلغ النص الأدبي فقره

وتعبه أمام تخمة مشاكل الواقع وعقده فينقلب النص من «ذاكرة الجسد» كنص روائي إلى مقالات سياسية محضة، أي برحلة عكسية من نص رواية الأعزل الغنية أدبياً برسم شخوصها إلى رواية «عزلة أورستا» الشاحبة الشخوص المهولة الانتقادات للواقع وللمجتمع، هنا بعد رحلة طويلة لأحلام مستغانمي ستقول:

الوطن ليس مكاناً على الأرض إنه فكرة في الذهن!

والذي سوف يكتمل في النص العراقي بأن المنفى هو بدوره أيضاً ليس أرضاً وإنما فكرة في الذهن، بينما سابقاً كان يقول الباحث والفقيه العراقي محمد الصدر في الجزء الأول من كتابه «فقه الأخلاق» ص 141:

فالمكان يمكن أن يكون تعبيراً عن المستوى الذي يكون فيه الفرد ثقافياً أو عقائدياً أو إيمانياً.

ثبات المكان كان له في السابق أن يحقِّق نوعاً من الرؤية المطمأنة للمفهوم، بينما الآن انضمّ مفهوم المكان والوطن إلى الأرشيف الميتافيزيقي الزائف، فباتت العلاقة بين الوطن والمنفى تشبه مقولة الفيزياء الحديثة عن الطاقة والمادة بأن كلاهما شيء واحد والبينونة بينهما ليست سوى أحد إدراكاتنا القاصرة. من هنا تجد، مثلاً، رواية «سنوات الحريق» لحمزة الحسن تقول ص 64 عن المنفى ذات مقولة مستغانمي عن الوطن:

فليس المنفى جغرافية فحسب، بل هو روح.
وص 21 من رواية حميد العقابي «أصغي إلى رمادي»:
دمشق افتراض
دمشق افتراء.

هذا التنظير والتحديد الجديد للوطن والمنفى وهو ما يمثّل التحوُّل الثالث في عموم النص العربي اليوم، خصوصاً بعد تطورات التيارات العنصرية ضد الأجانب في أميركا وأوروبا وأستراليا، وهو أمر أنتج نوعاً جديداً من النصوص تغادر الرؤية العربية القديمة بتصوير أن الغرب أرض للخلاص كما غادرت هذه النصوص التنظير القديم بأن الوطن أرض للنضال.

فإذا بالوطن عالم ملك والمنفى عالم للملكوت، حسب تداعيات سبق أن عرفناها في مرحلة سابقة لكتابة النص مثلما هو حال عبد الوهاب البياتي في نصه المعنون «لارا» حيث قال:

شمس حياتي غابت
لا يدري أحد
الحب وجود أعمى ووحيد ما من أحدٍ يعرف في هذا المنفى أحداً
الكل وحيدٌ
قلب العالم من حجرٍ في هذا المنفى ـ الملكوتْ.

الوطن كان أرض نضال، ثم أصبح أرض إبادة ويأس نطالب بالمنفى كخلاص وملكوت، ثم ها نحن ننظر إلى الوطن بأنه وعي داخلي وفكرة ليس إلّا، لذا يستحيل السكن والاستقرار فيها. فتجد مثلاً مجموعة جلال نعيم القصصية المعنونة «بينما يحدث الآن» والتي كتبها القاص ما بين بغداد وعمان وأميركا، ورغم تعدّدها وتنوّعها فإن أبطالها كأنهم بطل واحد، وهذه القصص المختلفة هي تنويع في قراءته ليس الآن. وعلى هذا الأساس لم تعد مقولة الداخل والخارج بذات، وبحسب لغة غاستور باشلار ص 191 من كتابه «جماليات المكان»:

يشكّل الخارج والداخل انقساماً جدلياً. ولكن هندستهما الواضحة تعمينا بمجرّد أن نضعها في مستوى مجالات الاستعارة.

فحيث بات تناظر الوطن والمنفى هو تناظر وهمي فإن الاحتفاظ بمقولة داخل وخارج يكون احتفاظاً بأسطورة فاقدة الدلالة، لذا كان أي عمل أدبي ونقدي يحاول استرجاع هذه المقولة أو جعلها مطلباً أو هدفاً أو قاعدة منهجية، هو في واقعه عبارة عن منتوج طفلي لم يبلغ النضج بعد حسب تلك المقولة التي سحرت إدوارد سعيد، والتي هي أشبه بوصية عاهرة بابل التي قالت لجلجامش المنفي الأول بأن الذي تبحث عنه لا يتحقّق أو ليس له مكان. ولعل الأمر بالغ

الدلالة أن يحمل أحد دواوين الشاعر عبد الرزاق الربيعي اسم هذه البابلية القديمة فكان اسم المجموعة الشعرية «خذ الحكمة من سيدوري» بعدما كان الاسم الأول لهذه المجموعة الشعرية هو «على ظهر أسد بابل، قصائد ضد الحرب ومشتقاتها» ليتطابق الأمر مع مجموعة شاعر آخر «قربان على مذبح آخر الآلهة، أو حصار طروداة نصوص لوجه الحرب»، فالنصوص هنا وإن كانت تهجو الحرب إلّا أنها من حيث لا يدري الشاعر هي نقد لمفهوم المكان.

لذا فحين لا يدرك كاتب هذا الأمر نجد حضور مفردة التيه ماثلة سواء في النص الشعري أو السردي أو البحث فنجد مثلاً عدنان المبارك يختار «في متاهة الحاضر» عنواناً لمقالات تتابع الراهن العراقي السياسي والمجتمعي ومستجداته بيد أن الملاحظ ما كتبه في التمهيد المؤرخ بشباط عام 2007:

أردت التعبير عمّا يختلج في النفس من مشاعر وانتفاضات حسّية وفي الرأس من أفكار وتصوّرات أعترف بأنها تنحرف هنا وهناك عن السائد والشائع... ولعل عذري، وأريده أن يكون دائماً، هو إيماني العميق بضرورة أخذ الإنسان العراقي بأنظمة العقلانية في سكك العيش والحياة اليومية وأن نترك للفن والفلسفة تلك الحرية المقدّسة والعذبة والغاوية، الحرية المطلقة في السواح والرحيل إلى الاثنين الأرضي وغير

الأرضي من مناطق وقارات وسيارات وأكوان هي تلك الأوطان الفعلية للوعي واللاوعي والمخيلة.

فكأن كنه الحرية يتحقّق في إدراك مجازية مقولة الوطن، إذ يمكن للعقلي أن يصدِّق أن هناك وطناً محدّد الماهية والمكان، لكن الحقيقة هي مركب من الأرضي واللاأرضي ومن الوعي واللاوعي من العقل والخيال وهذا كله يناقض ما أراد شرحه الكاتب والدفاع عنه بوصفه وطناً. بالفعل إن تفكيكاً كهذا هو بذاته نوع من التيه!

لكن إذا كان الوطن فكرة وليس واقعاً وبالتالي فهو طيف مثالي مستحيل التحقق، أفلا يكون التحرر منه حدّ إطفاء شعلة الحب، حسب تعبير هوغوسان فكتور، هو بدوره أيضاً فكرة في الذهن وبالتالي طيف مثالي مستحيل الوقوع أيضاً؟!

هو أمر تنوء بحمله اللغة الفصحى فارتكن الأمر إلى اللهجة الشعبية، اللهجة الشعبية التي تكاثره أكوام الحطب بشعر يلزم بعضه بقربة بعض بعد سقوط النظام العفلقي، لكن من دون أن يقدِّم شيئاً مبدعاً حقاً فمثلاً لم يظهر صوت بمستوى عريان سيد خلف واسماعيل كاطع ومظفر النواب، في الشعر، ولم يظهر سرد شعبي بمتسوى رباعية رواية شمران الياسري، هذا إن لم نقل ان السرد باللهجة الشعبية شبه انقطع بخلاف الشعر الشعبي الذي تكاثر حيث هو سهل الادعاء بخلاف السرد، فكأن الأمر لا يعدو التدليل بأن هناك

ثمة حريقاً مستمراً كي يعود وصف محمد مهدي الجواهري أكثر شمولية هذه المرة حينما قال في قصيدة «أزح عن صدرك الزبدا»:

وبطن ينتج الشعراء لا تحصيهم عددا
يوزّعهم على العشرات أكواماً بها نضدا
ويفرزهم كأن به طبيباً يفرز الغددا

وكأن هذا وصف مستبق لما تساءلنا عنه سابقاً من منغولية النص والواقع والذي يحتاج إلى نقد بمستوى طبيب يخلّص الجسد العراقي نصاً وواقعاً من هذه الغدد المستمرة بالتكاثر، وهو تكاثر يدلّل استمراريته على تفاقم الجسد: النص/الواقع، وهذا الضعف المستمر هو الذي يجعل الأورام تعلو فتمحي العلائم الأصلية للجسد فبات كأنه شخص آخر مختلف ومغاير.

وهذه الشمولَية الغددية هي التي تتسبّب بتكويم نصوص أدبية وأعمال فنية وأحداث سياسية وتقلبات اجتماعية، بينما هنالك ضمور مدقع في الدلالة فكأن كلّاً من النص والواقع لا يدلّ على شيء سوى الفوضى. وها هو ثاني أهم صوت ثقافي للنص الشعبي، كاظم إسماعيل كاطع، يقول بلهجته العراقية المرّة النواح:

مدّ وجزر
يلجاي تطلب صلح

من بعد سبع سنين
ماتن ليالي الهوه
وشيرجع الميتين
ما بعد عندي ورد
وافرشلك الصوبين
ولا بالمدامع دمع
وابجيه الك وكتين
خايب فلمنة احترك
ما ينفع التلوين.

ومن هنا كانت الدلالة تنوجد حسب محاولة اليقظة والتخلص بنزع سرابيل النص والواقع معاً مثلما حدث في إحدى لحظات الألق الذهني لسامي مهدي فقال:

عد بنا.. عد بنا
إن خبز القناعة كان سماً
وكانت حكايتنا في الشجاعة سكرة
وانتهت بالدوار
ثم لما صحونا وجدنا الحقيقة تحت أقدامنا
خرقة ملّ منها شيوخ الطريقة
عندما جرّبوا بؤس هذه القفار.

هنا تخلّى شيوخ البيانات النارية ونزلوا عن صهوة موجاتهم الجديدة، حيث باتت مقولة التحقيب الجيلي جزءاً من عصابي

جماعي لمرحلة سياسية، واتضح أن ثقافة مقصورة على الأدب والفن هي ثقافة بيانية تؤدّي بالعقل أن يأكل نفسه ومن ثم يتلاشى تكراراً واجتراراً، وهكذا عادت جميع البيانات النظرية في آخر المطاف إلى اللانظرية ومن ثم إلى ميزان لتحديد إبداعية الإبداع فوقع النص كما الواقع إلى التراكم، التراكم الذي لا بدّ أن ينتهي إلى الاحتراب بحثاً عن مساحة، لذا سيكون سياق واحد هو الذي يحول العودة للبدايات ويكون رواية تحمل عنوان «حفرة فيراب»، حيث هناك محاولة للتخلص من المجموع ونزع رداء الجماعة حيث اتّضح أن تلك الحمّى التي كانت تسبِّب الوقع والتتالي السريع في النصوص (كما هو حال الواقع ذاته من تشكيل حكومة وكتابة دستور وما إلى ذلك) ما هي سوى انتشاء واهم ظنّ أن المنفى أو الانزواء قد خلّصنا من تورطات شيوخ الطريقة فإذا بكل هذه النصوص والأعمال الفنية الصاخبة لا تمثّل سوى: أن حكايتنا في الشجاعة سكرةٌ عندها يتكرّر سؤال مجموعة «في البدء كان المنفى» السالف:

كيف تمّ خلق الرحيل

إذا لم يكن ثمة منتهى للطريق؟!

عليه إذن كخاتمة تفكّر بإمكانية الولوج إلى البداية: هل يتاح لنا هنا إعادة صوغ أن اليقظة ليست من حلم وكابوس،

وإنما قيامة ثانية من الموت، فكيف يتمّ النجاة من مستحيل بمستحيل آخر مثله؟!

خصوصاً وأن المستحيل مقولة تعيق الإبداع إن لم تكن تناقضه وتقيم علاقة حرب وتخريب ضده فيكون كل عمل ثقافي عبارة عن انخراط في سياق إكراهات متتالية، حيث أن الإبداع ينتمي لمقولة الإمكان. وهذا أحد أهم العلل التي جعلت من نصوص ما بعد سقوط النظام في بغداد، عبارة عن نصوص تقع في التشابه بينما الإبداع يتقوّم على الاختلاف ومن ثم الامتياز.

تلك إذن جدلية عراقية باحتراف.

ذلك أن الواقع العراقي الجديد لم تتحطّم فيه وسائل النظام السياسي فقط وإنما ضوابط الإنتاج الاقتصادي والأخلاق المنسّقة للمجتمع فكانت فوضى شاملة تناقض الأرضية الممكنة لإنتاج رمز دلالي والذي هو الثقافة حيث يختصر العقل المنتوج المعماري والرقي الأخلاقي والرقي الذوقي بكلمات ومنحوتات وصور فن وجمال وذلك ما نسمِّيه بـ الحضارة، والتي حينما غابت راح مثقفو العراق يستبدلونها بألوان أخرى من الحضور فكان بدل النظام الحقيقي الواقعي محاولة خلق نظام ذهني كتابي أو شفوي أو منحوت أو مصوّر حتى غدا المثقفون أشبه بشتات كهنة فارّين يحكون عن آلهة أسطورية وأمور لا وجود لها، مثل الوطن والمكان

الأول، فغدوا منزوعي السلاح والتأثير بعد تهدُّم المعبد. وعليه، فلا يمكن للكلمة أن تعبِّر عن شيء ذي دلالة مستقرة ومعنى حضاري مستجد، إذ والحالة هذه فإنها تعبِّر عن لا شيء، فكأن كل محاولة للوصول إلى ذي معنى ضرب من المستحيل.

1 - أرشيف ضد الأرشفة

في كتاب «حمى الأرشيف الفرويدي»، يتعرّف جاك دريدا على أن مفردة الأرشيف، تعود فيما تعود إليه إلى البيت والمسكن أو إلى:

سكنى كبار القضاة، الأرخونات أولئك الذين كانوا يأمرون. لذلك فإن المواطنين الذين يعتبرون أنهم يمتلكون الحق في صنع أو سن القانون بسبب سلطتهم المعترف بها علناً فإن أرشفة الوثائق الرسمية إنما تتمّ في بيتهم (..) فالأرخونات هم قبل كل شيء حرّاس الوثائق. إنهم لا يضمنون الأمن الجسدي الفيزيائي لما هو مُودَع والأمن المادي للطبقة السفلية فحسب، بل إنهم أيضاً يمنحون الحق والكفاءة التأويليين.

لقد خلقت بدايات المد الكتابي الحديث منذ تقاطرها الأول محاولة للأرشفة والتي اختزلتها مقالة شعبية شهيرة: مصر تؤلف ولبنان يطبع والعراق يقرأ. هنا يتمّ إلغاء جميع الدول الأخرى والإبقاء على هؤلاء الثلاث فقط. ثم يتمّ إلقاء لبنان من أي فاعلية أصلاً، كذلك يتمّ عزل العراق بجعله

سوقاً استهلاكية لا غير فيتمّ الإبقاء على مصر، ومصر أم الدنيا!

على رغم تفتُّت هذه المقولة وهذه المركزية فليس لدينا عميد في الأدب ولا في النقد ولا في الترجمة، بيد أن هذا الاختراق بقي حتى الآن ليس كاملاً، وهو لا يمكن أن يكون نهائياً حيث الكتابة محاولة دائبة ومغامرة مستمرة، حيث بات هناك ظلال يحاول أن يوحي بأن النقد هو مغربي فيما الطباعة هي لبنانية مصرية فيما الرواية شامية سعودية، هكذا يصبح لدينا محاولة جديدة للأرشفة.

نحن حتى الآن لم نتخلّص من هيمنة ادعاء المنزل الأول، فمقولة كون الطباعة جاء بها الفاتح الأجنبي في مصر ولبنان، لا زالت تمارس دور مجلس الشيوخ الثقافي الذي يسخف إن لم نقل يطارد ويقصي ويغتال كل مارق على قرارات حكمه وخارج عن وجهة نظره.

هذه القضية ذات أهمية قصوى بالنسبة لزاوية المستحيل في الأدب العربي، وأي أدب آخر لا يريد ارتداء عباءة الشائع، فغالبية هذا الأدب هو أدب يقع خارج السلطة معنوياً ومكانياً، وبالتالي تكون مقولة أدب الداخل وأدب الخارج، هي بمثابة القناع لأدب متصالح ومنتفع مع ومن السلطة وأدب خارج ومتمرّد عليها بل قائم على مناقضتها.

وإذا كنا نعمد إلى مقايسة الإنجاز العربي بمقاسات الكتابة

الغربية، فإنّا أيضاً نعيد إنجازنا إلى المصري واللبناني والمغربي والعراقي، أي نجيب محفوظ وطه حسين، أدونيس وأركون والجابري، السيّاب ونازك الملائكة (بل داخل البلد الواحد هناك إحالة إلى الروّاد دائماً ومقايسة نجاح أي عمل جديد بهم). وفي السياسة يتمّ الاعتصام بالحركة القومية والحركات الأصولية للفرق المذهبية الغالبة، هنا نكون إزاء محنتين مع الأرشيف. الأولى: أن هناك تكتلات قامت على أساس التجارب السابقة وبالتالي فهي تعتبر كل ما لا يعود إلى ذلك الأرشيف الأول هي بمثابة حركات ردّة يجب اجتثاثها والتخلص منها.

الثانية: إن الكتابة الجديدة وهي تريد أن تكون جديدة جدّياً يجب أن يكون لها أرشيف آخر، فهذا الأرشيف هو الذي يتيح لها أن توصف بوصف كونها جديدة، هنا تكون الكتابة المختلفة وهي تقاوم الأرشيف القديم باعتباره سلطة فإنها في الوقت ذاته تحتاج أن تكون سجّلاً آخر بالمستوى نفسه. ولعله من الواضح أن غالبية النماذج الذي ذكرناها مبتلي بمصيبة عدم الانتماء للمؤسسة الثقافية والسياسية، إذ هي أعمال شيّدها أفراد على وفق قدراتهم الشخصية بما فيها طباعة سطورهم على حسابهم الخاص. ونحن قد ذكرنا في طيّات الأوراق أن هذه الكتابة سوف تبقى مصادرة من دخول الكثير من دور العرض والتوزيع للكتاب العربي في بلدان

عدة، وذلك لا لكونها تنتقد الأنظمة السياسية القائمة فقط، وإنما هي تقع خارج الأرشيف الكتابي السابق؛ خطورة الطرح هنا توصلنا إلى أن المركب الواصف للمشهد الثقافي، هو عبارة: تحيّز اجتماعي.. تحيّز للبلد والمكان، فالمجتمع فالمذهب الطائفي، البداية ثقافي عام منفتح والنهاية ديني مذهبي منغلق. هنا بالذات نمسك بسبب انتهاء مئتي عام على النهضة العربية فيكون الحصاد هو الإرهاب الديني لا غير.

الأهم أن علينا أن نتخيّل هنا حجم السدّ المنيع أمام كتابة تأتي مناقضة للعصبية القومية والمذهبية، ناقدة للمركزيات المكانية السابقة، غير موالية لأي سلطة سياسية. فالثقافة بالتالي هي توثيق لرغبة تنخرط مع ما ينسجم مع معتقدات أو سلوكيات المجتمع، أي دخول في الأرشفة. فبدون إذن الدخول هذا تكون الثقافة فاقدة للنمو والتطور.

هنا يتّضح ما قلناه في مقدمة هذا الكتاب من أن الكتابة هنا ليست أرشفة محضة وعادية، وهذا الكتاب وهو يتابع ظاهرة المستحيل يتمترس في ضفة أخرى مغايرة للأرشيف القديم بل هو نوع من المقاومة له.

لقد كانت وما زالت الجماهير العربية ونخبتها، ترفض التعددية ثقافة وسياسة وديناً، لذا كانت أكثر الأمم تعرّضاً للمفاجآت والانهيارات والعودة إلى بدء.

فالعراق بعد التاسع من نيسان 2003، كان يصارع

ميليشيات سرّية وأنظمة علنية تريد من العراق البقاء داخل الأرشيف القديم (= العروبة، المذهب، الانتماء لجامعة دول المنطقة.. التمسك بالارتباط باتحاد الكتَّاب.. إلخ)، وبين قوى سرّية وعلنية، تحاول دفعه للخروج إلى باحة محيط آخر.

كلا الحركتين مصابتان بـ «حمى الأرشيف» حسب لغة جاك دريدا، كلاهما يحاول إثبات أن هناك أرشيفاً هو وحده من له السلطة الشرعية في إصدار الأحكام والقناعات، كلا الطرفين يحرق أوراقاً، يدمِّر تراثاً لفرقة ما.. يخرِّب تماثيل لشخصيات ما، فكان المجموع حريقاً كاملاً وخراباً تاماً.

وعلى الرغم من وقوف تكتلات الأدباء والسياسيين والوظائفيين الذين عملوا تحت عباءة الديكتاتور، سداً منيعاً ضد محاولة أي أرشفة لأعمالهم أو أسمائهم، فإن الذين يحاولون تشييد أنظمة سياسية وثقافية جديدة، هؤلاء بدورهم يعتمدون في تسويق مشاريعهم وسلطتهم الجديدة عبر إدخال ذات الأسماء والأعمال القديمة تلك بإعادة تأويلها لصالح التغيّر الجديد.

بيد أن المستحيل لا يعترف بنفسه لذا هو مستحيل، إذ لو تحقّق مثل هذا الاعتراف لتوقّفت الروح ونطقت كلمة اليأس أو القناعة الأخيرة. لذا كانت ثمة فرقة لا تنتمي لا للحاكم ولا للمعارضة، جماعة مخترقة لقشرة الغالبية وصدفة الأقلية، هذه الجماعة بلا حدود ليس هنا ولا هناك.

2 ـ سلطة الإحالة

من يوقف النزيف في ذاكرة المحكوم بالإعدام قبل الشنق؟
هذه كلمة للبياتي الذي نستطيع أن نعدّه واحداً من أهم الذين تبنّوا جعل المنفى والمنفي موضوعاً شعرياً. بيد أن البياتي وهو يقوم بذلك كان يحيل إلى ابن عربي وبعض شخصيات الإسبان.

السيّاب شدّد على الاغتراب والفرد غير المنسجم وهو في قصيدة قديمة جعل من الحسين مفردة للتمثيل، لكنه ما إن تطور في رحلة الشعر استبدله بالمسيح قبل الصلب وأيوب. بعد سنين سوف ينكر محمد خضير أي انتفاع له من تجارب زملائه، ويحيل تجربته إلى روافد غربية بعيدة، بينما شحبت موسوعة ضخمة مثل موسوعة السرد العربي لعبد اللّه إبراهيم في ذكر الأعمال السردية العراقية (والعربية) للأدباء الناقدين للأنظمة السياسية والأرشيف المتحكّم بينما سوف ينتقل علي بدر من الحديث عن شوارع بغداد وبؤس الستينيات إلى الحديث عن إدوارد سعيد وفلسطين، بل سوف يستخدم مفردة أورشليم بالتحديد. وفي زمن الاحتلال تكتسب المقالات المستنكرة الاعتداء على الكنائس وبعض المساجد، صيتاً وتغطية إعلامية أكثر من التي تستنكر حادثاً أكثر وحشية

تتعرّض له المدائن أو الجسر ببغداد أو منائر سامراء، ونجد حتى قنوات الإعلام الحكومي الرسمي في عام 2007 بعد تكرّر الاعتداء على سامراء تنشغل بحشد المطربين العرب كي يغنّوا لمقاصد أخرى؛ بهذا الانتقال يحاول الساسة الجدد إسماع صوتهم للأذن العربية والجمهور الكبير. وفي إحدى افتتاحيات مجلة الآداب يكتب سماح إدريس تحت عنوان «نقد الوعي النقدي»:

أسوأ ما في الصحافة الثقافية والإعلام شبه الثقافي هو أن يتصدّى مثقفون عرب، وباسم «الوعي النقدي الحديث»، للبنى التقليدية المتخلّفة، والغيبية العربية، والسلطات القومية المستبدّة، والظلامية الإسلامية، واليسار الديكتاتوري... لكنهم لا يلبثون أن يمتدحوا الاعتدال السعودي والوهابي والجنبلاطي، والمرونة المصرية، والواقعية الفلسطينية، والعقلانية الغربية.

ألم نقرأ لعبد الرحمن منيف كيف أحال العراق إلى ارشيف متخيل سواء في كتابه عن فصول من تاريخ المقاومة في العراق، أو في روايته "أرض السواد" التي جاءت على النقيض من رواية "مدن الملح"، حيث القفز على الحاضر والتعلق بخشبة الماضي، وما ذلك إلا لكون منيف هو الآخر كان أحد المستفيدين من حكومة العفالقة وأرشيف القمع البعثي القومي، فكان وهو يفضح مدن ملح محددة يمارس دفاعاً عن مدن ملح أخرى، قومية أو بعثية، أو ثقافوية لها

أرشيفها الخاص الذي تحسبه خالداً غير قابل للمساءلة فيه أو حوله.

هكذا، مثلاً، نقرأ أدونيس ينتقد الهياكل «الثابتة» والأصوليات العربية انتقاداً استشراقياً مليئاً بالعموميات والأحادية (على طريقة رافاييل پاتاي أحياناً)، لكنه يكرّس كتاباً كاملاً، اختار نصوصه وقدّم له هو والدكتورة خالدة سعيد، في «فكر الشيخ الإمام محمد بن عبد الوهاب»، وذلك ضمن سلسلة «ديوان النهضة: دراسات ونصوص تمثّل رؤية جديدة للنهضة العربية» (بيروت: دار العلم للملايين، 1983). وهكذا تحوّل أحد عتاة الفكر الجامد والثابت، وعلى يد أحد رموز الحداثة، إلى أحد روّاد النهضة العربية!

وبالمثل، وإن على مستوى فكري أدنى بكثير، نجد شاكر النابلسي، بعد أن طلّق الماركسية والقومية ثلاثاً، يمتدح «شِعْرَ» (نَعَمْ، بكسر الشين) الأمير خالد الفيصل، بل ويعدُّه من «روّاد» الحداثة والفكر العربي (. . .).

طبعاً من حقّ أي كان أن يمتدح من يعتبره أهلاً للمديح؛ ولكن أن يصبح الحريري «شاعر الأمكنة» على لسان شاعر الحداثة پول شاوول (في برنامج «خلّيك بالبيت» على شاشة المستقبل شتاء العام 2005)، وأن يصبح الرئيس الراحل نفسه «مثقفاً ما بعد حداثياً» (لو كان حداثياً فقط لفَهِمْنا!) «ذا فكر مركّب، خلّاق، متعدّد الوجوه» على لسان مثقف «العقل

التحوّلي» والناقد التفكيكي لـ «أوهام النخبة» علي حرب (وعلى الشاشة نفسها)، فذلك ما يزرع الشك في النفوس.

ليست المشكلة هنا هي نفاق المثقف لتصيّد رزقه كما يعتقد إدريس، وإنما هناك ثمة تغيّر في الإحالة مستمر وما ذلك إلّا لتنبّه المثقف أنه ما لم يعدْ يرتبط بأرشيف الفئة الغالبة وإلّا سوف يكون ضمن الفئة المارقة. بمعنى أن أي عمل مهما كان تجديداً أو إبداعياً فإن عليه رفع لافتة من الأرشيف القديم تجعل العمل مسموعاً، ومن ثم يتاح له الولوج إلى عالم الإعلام العربي السائد، بغير ذلك سيكون عملاً محكوماً بالإعدام حتى قبل أن يجتمع أعضاء منزل الأرشيف الأرخونات ويصدرون حكمهم، ذلك أنه سيكون عملاً كأنه لم يكن.

بيد أن تطور وسائل الاتصال جعل من الصعب على شيوخ الأرشيف الحاكم أن يقفوا كسدّ تام المانيعية أمام أعمال المنفيين والتي بلغت الآن حجم الطوفان. ولعل قوائم منح الجوائز هي إحدى الوسائل الناجعة في عزل الأعمال غير المرغوبة بها تلك أو هي بمثابة إصدار حكم مضمر (هل يمكن أن تمنح المحافل الصارفة للجوائز الكبرى للأعمال التي تتناول ظاهرة الاختفاء السياسي مثلاً؟!).

فهذه الجوائز هي تعبير عن محاولة تدجين للمارق المنشق من جهة بضمّه إلى الأرشيف الرسمي، وهي أيضاً تحاول أن تمنح هذا العمل صفة النموذج الذي يجب أن تقاس عليه

الأعمال الأدبية والفنية والفكرية الأخرى كي تتّصف بكونها إبداعاً، أي الكثير من مؤتمرات التكريم ومنح الجوائز والألقاب هو بمثابة «تعميد». وبذلك سوف تخلق مؤسسة الأرشيف في النفوس روحاً قدرية بأنه من المستحيل خلق أي عمل لا يحيل إلى السجل الرسمي العربي أو الأجنبي. وباعتبار المحافل التكريمية هي محافل تعيد روابط الحلف مع السلطة، لذا كان المثقفون ونصوصهم متّسمة بالتدريج فيما الكتابات المنفية والمنبوذة التي مكانها اللامكان، تتّصف هي وأصحابها بالمساواة رغم العمق المختلف بينها (وكما قدّمها هذا الكتاب) هنا تكون المساواة والسلطة نقيضين والتدرج والنفي متعاكسين. بهذا تكون الثقافة المُعمّدة من قبل الأرشيف هي آلية تكريس طبقي، بخلاف الثقافة النقيضة فهي تعمد إلى المساواة فكانت أقرب إلى مقولة العدل.

بيد أن العدل لا يمكن أن يكون «مقولة» ومن ثم شعاراً فمشروع إصلاح سياسي أو اجتماعي وثقافي، ما لم يكن هو الآخر أرشيفاً.

وبالتالي نعود إلى بداية الدائرة حيث كل يحيل إلى أرشيفه الخاص: الرسمي الحاكم، أو اللامعترف به المعارض، وعليه يكون كتاب يريد تكملة الخطوة الثانية من هذا البحث، هو أيضاً مبتلى بالأرشفة والأرشفة النقيضة، وهذا يعني: أن المعركة ستستمر.

المحتويات

نحن حتى الآن لم نتخلّص من هيمنة ادعاء المنزل الأول، فمقولة كون الطباعة جاء بها الفاتح الأجنبي في مصر ولبنان، لا زالت تمارس دور مجلس الشيوخ الثقافي الذي يسخف إن لم نقل يطارد ويقصي ويغتال كل مارق على قرارات حكمه وخارج عن وجهة نظره.

هذه القضية ذات أهمية قصوى بالنسبة لزاوية المستحيل في الأدب العربي، وأي أدب آخر لا يريد ارتداء عباءة الشائع، فغالبية هذا الأدب هو أدب يقع خارج السلطة معنوياً ومكانياً، وبالتالي تكون مقولة أدب الداخل وأدب الخارج، هي بمثابة القناع لأدب متصالح ومنتفع مع ومن السلطة وأدب خارج ومتمرّد عليها بل قائم على مناقضتها.

عبداللطيف الحرز: شاعر وناقد من العراق.

صدر له:

- *اغتيال القدس صراع النفط والتاريخ*، طبعة مركز الحرمين.
- *التصوف في فكر الامام الخميني والشهيد الصدر*، طبعة المؤتمر الدولي طهران.
- *آلام أخرى للحلاج*، دار الواح، اسبانيا.
- *الفقه والميدان*، كاتب مشارك، طبع في مدينة قم. ايران.
- *محطة قطار براماتا* (رواية)، دار الفارابي، 2007.
- نُشر له مشاركات واصدرات في مجلات فكرية متعددة، مثل مجلة قضايا معاصرة، الوعي المعاصر، ودراسات عراقية.
- له زاوية خاصة على شبكة الانترنت تعنى بشؤون النقد وكتابة القصه، تحت عنوان : غريب على الطريق .

ISBN 978-9953-71-260-4

